EL REALISMO Y LA NOVELA PROVIDENCIAL

FREDRIC JAMESON

EDICIONES PENSAMIENTO

CONSORCIO DEL **CÍRCULO DE BELLAS ARTES**

Comunidad de Madrid
CONSEJERÍA DE CULTURA Y DEPORTES
Dirección General de Promoción Cultural

MINISTERIO
DE CULTURA

Caja Duero

madrid

FUNDACIÓN**COAM**

IBERIA

Copyrighted material

Este ensayo de Fredric Jameson es la versión revisada de la conferencia «El realismo providencial en la novela» que se pronunció el 3 de diciembre de 2003 en el Círculo de Bellas Artes, con ocasión del ciclo «El espacio de la literatura ayer y hoy», organizado en homenaje a Claudio Guillén.

Copyrighted material

El realismo y la novela providencial

Fredric Jameson

Copyrighted material

Círculo de Bellas Artes

Presidente
Juan Miguel Hernández León

Director
Juan Barja

Reservados todos los derechos. No está permitido reproducir, almacenar en sistemas de recuperación de la información ni transmitir ninguna parte de esta publicación, cualquiera que sea el medio empleado —electrónico, mecánico, fotocopia, grabación, etc.—, sin el permiso previo de los titulares de los derechos de la propiedad intelectual.

Área de Edición
y Producciones Audiovisuales

Diseño de colección
Estudio Joaquín Gallego

Impresión
DIN Impresores S.L.

© Círculo de Bellas Artes, 2006
Alcalá, 42. 28014 Madrid
Teléfono 913 605 400
www.circulobellasartes.com

© Fredric Jameson, 2003 y 2006
© Julián Jiménez Heffernan, 2006

Dep. Legal: M-2342-2006
ISBN: 84-86418-58-5

Copyrighted material

El realismo y la novela providencial

FREDRIC JAMESON

Traducción de Marta Caro
con revisión técnica de Julián Jiménez Heffernan

Epílogo. Violentar la inmanencia

JULIÁN JIMÉNEZ HEFFERNAN

Copyrighted material

EL REALISMO Y LA NOVELA PROVIDENCIAL

Copyrighted material

A continuación me propongo presentar una muestra de trabajo de campo, una expresión que utilizo con el espíritu de los antropólogos y que, antes de nada, debo explicar haciendo alusión a dos de las muchas lecciones que aprendí de Claudio Guillén durante aquel apasionante y productivo periodo de los años sesenta y setenta en el que trabajamos juntos en San Diego. En primer lugar, Guillén me hizo ver que, tras experimentar varias mutaciones, la literatura comparada había hallado su forma contemporánea como disciplina al dejar de «comparar literaturas» –generalmente se trataba de una comparación de ámbito nacional y limitada a Europa, en especial a Francia y Alemania– y pasar a ser entendida como el espacio de la teoría, de nuevos términos y conceptos que habían surgido en las décadas de los cincuenta y sesenta. La literatura comparada era el espacio en el que se hacía teoría,

Copyrighted material

teoría literaria sobre todo, y donde más tarde se produjo una cantidad importante de otros tipos de teoría.

Pero ¿qué ocurría con la literatura y los textos literarios? ¿En qué medida les afectaba esta modificación disciplinaria? ¿Acaso planeábamos abandonarlos en su totalidad, tal y como siempre se ha asegurado desde las filas conservadoras de los enemigos de la teoría? Ésta fue la segunda lección de Claudio Guillén. La literatura y los textos literarios –decía, pensando en Lévi-Strauss, fundador de la teoría contemporánea– son nuestro trabajo de campo. Al igual que los antropólogos, acudimos al terreno y recolectamos pacientemente nuestros datos para, a continuación, volver a la interpretación, es decir, a la teorización de los datos.

Por eso, me parece interesante presentar este trabajo de campo y las teorías a las que me ha llevado. Todo surgió de un problema sencillo, o quizás sería mejor decir que de una experiencia sencilla: la insatisfacción con los desenlaces. ¿Cuántas veces nos hemos encontrado un texto –digamos, una novela o una película– cuyo desenlace parece el resultado de una elección arbitraria por parte del autor que nos deja profundamente descontentos? Si se trata de un final feliz, tendemos a pensar que bien podría haber sido trágico; si es un final desgraciado, sentimos que la crueldad del autor ha sido gratuita e innecesaria. Recordemos a ese personaje de *Niebla* que irrumpe en el estudio de Unamuno y ruega que se le ahorre el ingrato destino que se le había procurado. Así que

Copyrighted material

empecé a preguntarme no sobre lo que hacía que en ocasiones los finales desgraciados fuesen gratuitos o arbitrarios, ya que a menudo son el resultado de una visión ideológica de la vida humana, como mostraré en su momento. No. Sobre todo, comencé a cuestionarme si el final feliz estaría dotado de alguna clase de necesidad que se pudiera analizar en cuanto tal. Lo que sigue es el resultado de esta reflexión.

Elaborar un final feliz convincente resulta más difícil de lo que podría parecer, al menos en el campo de la literatura. Pero, en cualquier caso, el final feliz constituye una categoría existencial, no literaria. Es mucho más sencillo dejar que el protagonista acabe mal, aunque quizás en ese caso el peligro de arbitrariedad por parte del autor resulta aún más evidente y el resultado tiene que estar más abiertamente justificado por medio de un concepto ideológico más amplio, ya sea la estética de la tragedia o esa metafísica del fracaso que dominó la novela naturalista y que todavía sigue gobernando en gran medida nuestro imaginario de la pobreza y el subdesarrollo.

No todos los finales felices son del tipo «y vivieron felices y comieron perdices» con el que suelen concluir las historias infantiles. La comedia, de acuerdo con la descripción que Northrop Frye hizo del triunfo fálico de la generación joven sobre la anterior, es un subconjunto teatral de ese tipo de argumento. En cambio, sus equivalentes novelísticos tienden a tener un sentido diferente y se adentran en el terreno providencial, que es el tema que nos ocupa. En el contexto de la

Copyrighted material

novela griega antigua, las *Etiopicas* añaden una reconciliación con el padre para reunir a los amantes; también (paradigmáticamente) los separa por medio de una multitud de intrigas que se deben resolver totalmente a través de un golpe individual de buena suerte.

La principal versión moderna de este artificio narrativo se ordena astutamente en dos inmensas trayectorias (los apuros de cada amante) que sirven para cartografiar los niveles geográficos y de clase de toda una sociedad histórica. Al mismo tiempo, en el contexto del final de la era cristiana, el contenido de *I promessi sposi* de Manzoni se limita a cuestiones reflexivas y filosóficas acerca de la providencia y la salvación. Aquí la reunión de los jovenes amantes permite sacar a la luz una perspectiva temporal mucho más vasta que el triunfo de la juventud sobre la senectud.

Es importante observar que la salvacion no es una categoria religiosa, sino filosófica Sin embargo, no deberíamos entender la tradición que me dispongo a analizar como una mera secularización de un drama teologico. De hecho, Blumenberg, en una lección célebre, nos enseño que este concepto es un paralogismo que se ideó bien para desacreditar las presuposiciones religiosas de presuntas secularizaciones, como el marxismo, bien para sacar a la luz la persistencia inconsciente de la religion en un mundo aparentemente moderno y definitivamente modernizado En realidad, nos hallamos aquí ante formas vacias heredadas del pasado que han sido reapropia

das para adquirir significados y usos completamente nuevos que no tienen nada que ver con sus orígenes históricos.

De este modo, el tema de la resurrección —en términos teológicos, la más gloriosa de todas las representaciones de la salvación— ha perdido casi todas sus connotaciones religiosas. Desde su despliegue metafórico en Proust (*L'adoration perpetuelle*) hasta su celebración literal en las pinturas de Stanley Spenser (por no hablar de la obra de Shakespeare *Cuento de invierno*), la resurrección pone de manifiesto la euforia de una salvación secular que resulta imposible expresar en términos materiales o sociales. Aquí es el lenguaje religioso el que permite representar una posibilidad material y social intangible, y no a la inversa.

La obra providencial expresa esta posibilidad que ningún concepto filosófico recoge independientemente. Se trata de una noción teológica con una larga trayectoria que solo es posible comprender en términos seculares por medio de una representación estética. Pero el adjetivo «filosófico» también pretende dar a entender que la representación local —la historia de los individuos, la realidad empírica— siempre debe estar a la sombra de una idea filosófica más trascendente. Del mismo modo, he mantenido que la interpretación naturalista de la mala suerte y la degradación inevitable está presidida por una constelación de clases e ideologías científicas (desde la entropía hasta el terror burgués ante la proletarización, por no hablar del «ocaso de Occidente»).

Más adelante volveré sobre la novela realista dominante para hacer algunos comentarios adicionales sobre la generación y producción de formas providenciales en el contexto del realismo. Por el momento, basta señalar que, en lo que respecta a los finales providenciales o felices, resulta crucial la distinción entre la perspectiva individual y la colectiva. Se trata de una cuestión evolutiva en la medida en que, al igual que ocurre en la esfera puramente teológica, existe un movimiento decididamente histórico desde el destino individual al colectivo (o desde los temas de la salvación individual a los de las transformaciones políticas y revolucionarias).

Pero hay etapas intermedias y, por así decirlo, operadores externos, que conectan la narración individual y la colectiva. En efecto, los primeros casos de trasvase desde la esfera teológica a la secular tienen lugar, como es natural, dentro de un destino individual. Es casi un lugar común señalar que en el prototipo de designio propiamente individualizado y aislado, *Robinson Crusoe*, están presentes distintas clases de tradición providencial. En esta novela se interiorizan con toda nitidez los diversos episodios y aventuras externas que habían estructurado hasta el momento el espacio en el que se desarrollaba el final feliz o trágico: el ámbito de los accidentes, de la contingencia, de las casualidades significativas, etc. Más adelante, las casualidades serán simples presagios y no causas, como cuando Julián Sorel encuentra un profético trozo de periódico en una iglesia, al comienzo de *Rojo y Negro*. La interiorización de la casualidad abre la posibilidad de una

experiencia o desarrollo interior de raíces contingentes. La debatida cuestión de si el propio Defoe era o no cristiano es irrelevante. Más bien, nos enfrentamos aquí a la organización de las experiencias a través de un nuevo patrón, en el que la influencia religiosa no es más que una mera condición de posibilidad externa. Es imprescindible comprender sincrónicamente estos desarrollos. No es excesivo afirmar que la *Bildungsroman* constituye una secularización de esta «autobiografía espiritual» anterior y ya secular de Defoe, pese a que ningún estadio retiene el significado del precedente, sino solo la forma. Por eso, sería un error seguir manteniendo que la *Bildungsroman* es religiosa en su preocupación (ahora secular) por el estado del alma individual. No, se limita a desplegar una simple forma que organiza de modo análogo un nuevo material social.

Respecto a nuestro tema, podría decirse que *Wilhelm Meister* de Goethe constituye el punto de inflexión decisivo y, por así decirlo, el verdadero comienzo de la novela del siglo XIX, el final de algo y el comienzo de otra cosa que es, sin embargo, su mutación y su adaptación a la nueva sociedad posrevolucionaria (una sociedad que, por supuesto, no existía aún ni en Alemania ni mucho menos en otros lugares). Ésta es una evaluación un tanto peculiar de un libro singular y confuso, capaz de ejercer una influencia inmensa sin dejar de ser una especie de elefante blanco literario, aburrido y fascinante a la vez, además de un signo de interrogación perpetuo para las tradiciones francesa y británica, en las que desempeñó

un papel menor como texto pese a que ambas serían incomprensibles sin él.

¿Novela de formación o novela de educación? Sería mejor traducir *Bildungsroman* como «novela de llamada» o «novela de vocación», de *Beruf*, por emplear un término que Max Weber cargó de connotaciones luteranas a fin de explicar el novedoso aspecto mundanal de la conducta y la virtud protestantes. Esto no significa que Wilhelm esté absolutamente seguro de su vocación definitiva: los críticos están convencidos, al menos, de que ésta no es ya la vocación artística o la capitulación ante el genio que Goethe había proyectado en un primer borrador (la *Theatralische Sendung*). Aunque la retórica del desenlace —tan gloriosa y tan determinante no solo para varias generaciones de *Bildungsroman*, sino también para la narrativa providencial como tal— esta extrañamente reñida con la situación real (Wilhelm se está preparando simplemente para partir de viaje a Italia, igual que Goehte):

> Me recuerdas a Saul, hijo de Cis
> que salio en busca de las pollinas de su padre y se encontró
> con un reino.

De hecho, la «providencia» parece desempeñar aquí un papel negativo: «¡Huye, joven, huye!». Sobre todo, Wilhelm no se convertirá en un simple actor, y su único éxito en *Hamlet* se debe principalmente, como insiste el último biógrafo de Goethe, a la armonía preestablecida entre su propia persona

lidad y la del Príncipe. Pero durante la mayor parte de la obra, el Príncipe se siente atormentado también por la cuestión de qué hacer y qué ordena el superyó, el Fantasma del padre (que desempeña también un papel significativo en *Wilhelm Meister*). Sin embargo, el padre real de Wilhelm propone una vida dedicada al comercio y el mercadeo, la única vocación, junto al teatro, repudiada con total contundencia.

Finalmente, llegamos al ya famoso secreto de la obra: sus innumerables personajes (en su mayoría divididos social mente entre los cómicos ambulantes, cuya trivialidad los apartó de la primera lectura intelectual de Goethe, y la aristo cracia de esta Alemania de los principados, en la que Goethe iba a ocupar un lugar eminente) que dan pie a una auténtica orgía de historias interpoladas y destinos góticos rebosante de escenas de reconocimiento más bien fortuitas y distintas clases de parentescos redescubiertos, intercaladas con esa clase de romance irresoluto, plagado de huidas y rehuidas, con el que nos han familiarizado la biografía y la psicología de Goethe. En principio, parece que ninguno de estos materia les domina con particular intensidad ni contribuye consis tente y significativamente al estilo o la representación. Sin embargo, en el clímax del texto descubrimos una conspira ción en la que convergen personajes procedentes de un gran número de hilos de tramas diferentes.

Así, sale a la luz el modo en que los diversos hechos fortuitos y las contingencias que han marcado la trayectoria juvenil de

Wilhelm hasta ese momento han sido planeados por adelantado como errores necesarios (¡sombras de la dialéctica hegeliana!), y son responsabilidad de un misterioso grupo de conspiradores conocidos como la Sociedad de la Torre, cuyas principales figuras llegara a conocer al final del libro y cuya existencia —con cierta parafernalia masónica («todo lo que habéis visto en la Torre no fueron sino los vestigios de una empresa juvenil») — se le revela solo entonces. De esta manera, se invierte el argumento, lo que parecía una serie de acontecimientos casuales se revela de repente como un plan, un designio deliberadamente providencial. El énfasis ilustrado en la persuasión razonada y la pedagogía alcanza aquí una especie de extraño clímax en el que la propia vida se convierte en la *leçon d'objects*: un modelo de ensayo y error calculado teóricamente, cuya antigua versión teológica —«justificar los caminos de Dios a los hombres» (*El Paraíso perdido*, I, 26)— solo reproduce confusa y distorsionadamente. La Sociedad de la Torre es mejor pedagogo que Dios, así como mucho más apocada y teórica en cuanto a su método de enseñanza.

Es importante evitar que todo esto degenere en un humanismo insípido y en la celebración de las virtudes del siglo XVIII (aquí hay muy poco de Plutarco y Rousseau). En cambio, hay otra clase de deslizamiento, puramente formal, que analizaré con cierto detalle. Resulta significativo que el Lukács de *La teoría de la novela*, apenas un año antes de su compromiso con el comunismo, no percibiera las connotaciones políticas de esta «conspiración blanca» que anticipa perspicuamente la

estructura del Partido y la dialectica de un liderazgo colectivo que refleja el orden social al tiempo que trabaja sobre sus tendencias subyacentes a fin de desarrollarlas.

Lotario y sus amigos acaban de regresar del Nuevo Mundo donde han presenciado la revolución de los colonos contra la tiranía del antiguo régimen. Su partido político no sólo ambiciona transformar el viejo orden social por medio de la modernización de la agricultura «¡América está aquí o en ninguna parte!», también porta en su interior la chispa explosiva de la revolución norteamericana, que se iba a extender a la francesa hasta convertirse en un movimiento internacional a favor de la transición del feudalismo a la república, un proceso que Goethe abordó más adelante en *Los años de viaje de Wilhelm Meister* con su contención habitual (como corresponde al miembro de la burocracia feudal tardía que llegó a ser más tarde). Esta es la tarea colectiva en la que se ha de iniciar Wilhelm, intercambiando ese microcosmos de la sociedad que es el teatro –el «*kleine Welt*» de Fausto– por el «gran mundo» sociopolítico. Es una solución única al problema formal de la novela política que jamás podrá repetirse ni servir como modelo, una suerte de hapax, y cuya propia ejemplaridad hace que resulte imperfecta, como si se propusiera no como una solución concreta sino simplemente como un intento de hallarla. Pero esto exige una reflexión teórica más amplia sobre la forma novelística que, sin prescindir de la irrenunciable deuda con Lukács, intente sustituir la noción de sujeto o alma unificada por nociones de corte menos «humanista».

En consecuencia, es preciso que la investigación gire en torno a un doble eje. No basta con analizar el destino típicamente individual en el que se produce el paso del éxito al fracaso, también hay que poner de manifiesto la tensión entre individualidad y colectividad que estas obras registran con intensidad variable. Aquí la clave no es tanto la providencia y lo providencial, cuanto la noción de predestinación que, incluso en el ámbito de la teología, tradicionalmente ha constituido un «mal trago», que a menudo se ha «quedado atravesado en la garganta» En efecto, la predestinación ilustra los dos niveles kantianos de lo empírico y lo trascendental mejor que cualquier otra elaboración conceptual, en la medida en que propone una solucion a este dilema la distinción entre el ámbito de la libertad y la necesidad, el noumeno y el fenómeno, lo trascendental y lo empirico , localizandolos respectiva y paradójicamente en la subjetividad humana y en el poder divino.

Dicho de otro modo, el concepto de predestinación sostiene que mis actos empiricos y mi destino personal están gobernados por una férrea necesidad: la providencia de Dios que ha determinado ese destino desde y para toda la eternidad, antes de la misma existencia del tiempo. En la realidad empírica, soy uno de los elegidos o uno de los condenados, y no puedo ejercer la libertad de influir en ese resultado. Mis actos individuales no ejercen ninguna clase de causalidad en su curso predeterminado. Sin embargo, en el nivel de mi conciencia o de mi alma individual (el nouménico ambito

kantiano de la libertad), las cosas son completamente diferentes y carezco por completo de una percepción subjetiva de mi salvación o mi condena: se me ha abandonado a mi suerte con mi libertad existencial y necesariamente tengo que elegir mis acciones y tomar mis decisiones como si fuese completamente libre.

La filosofía de Kant, en general, y su ética, en particular absolutamente contemporáneas de la tradición novelística que estamos interpretando , son meros descendientes secularizados de la solución oficial del problema, que no es particularmente interesante para nuestros propósitos, aun cuando implique una dialéctica del signo o, incluso, del síntoma, que es a su vez muy contemporánea. Tradicionalmente se ha resumido en la famosa frase «los signos externos y visibles de la elección interna», un corte más bien casuístico de este nudo gordiano que, a su vez, puede sintetizarse de la siguiente manera: nada de lo que hagamos podrá asegurar nuestra salvación (en vez de nuestra condena); pero si, de hecho, sucede que somos uno de los elegidos (elegidos desde toda la eternidad) nuestro comportamiento en la Tierra reflejará esta condición y, por tanto constituye un signo empírico de nuestra salvación noumenica e incognoscible en el ámbito trascendental. Según reza un hermoso dicho, la hipocresía es el tributo que el vicio paga a la virtud Aun cuando nuestras acciones carezcan de efectos causales, de efectividad genuina, haríamos bien en comportarnos de manera virtuosa, no vaya a ser que nuestro destino armonice con esta conducta.

La conclusión negativa mas logica en este contexto esto es, que si la elección está establecida para toda la eternidad, entonces no importa cómo nos comportemos– ha ofrecido posibilidades novelisticas verdaderamente notables, como *Memorias privadas y confesiones de un pecador justificado*, del escritor escocés James Hogg. Pero, en realidad, la escenifica ción del dilema resulta mas productiva en el plano político e histórico. Aquí pasamos del destino individual al colectivo y la salvacion del alma se ve sustituida por la de la propia raza humana o, dicho con otras palabras, por la utopia y la revolu ción socialista. Pero, ¿cual puede ser la representación nove listica de estas realidades o visiones colectivas? Como bien nos advirtio Lukács, la estructura formal de la «novela» nunca es una solucion adecuada a cualquiera de estos dilemas: la eli minación del antiguo individualismo problemático se limita a transformar los terminos del problema. Estos nuevos tér minos son los conceptos kantianos (contemporaneos, por tanto, del propio Goethe) de trascendencia e inmanencia, que permiten codificar las posibilidades por medio de una especie de esquema estructural de permutacion

Pero quizás sea mejor comenzar con la anterior terminología hegeliana, más familiar, que pasó a la Nueva Crítica sin un ápice de bagaje dialectico. Se trata del universal concreto o, en otras palabras, de la fusión absoluta de forma y contenido, de manera que resulten indiscernibles. Es probable que la prin- cipal fuente de inspiración de esta estetica fuera el retorno a la antigüedad neoclasica, popular en los circulos de Goethe que

Hegel frecuentó cuando trabajaba en Jena y con los que siguió simpatizando incluso más tarde (no se mencionan muchas novelas en la obra de Hegel, quien murió justo cuando eclosionaba la primera gran ola de ficción moderna con Balzac al frente; Goethe, por supuesto, menciona a Stendhal con admiración). En cualquier caso, la unidad de forma y contenido significa sencillamente que no hay elementos que descuellen sobre otros y que la construcción no tiene elementos excesivos, con independencia de cómo se examine: ningún ornamento estilístico adicional, ningún contenido «extrínseco» o superfluo. Todo esto se ciñe estrechamente al espíritu de la epica. De hecho, la ambigüedad de la palabra alemana *episch* que también se usa para la novela y la narrativa en general implica que la novela no recibe ningún tratamiento especial.

Esta estética de la fusión engrana a la perfección con el lenguaje de la inmanencia. *Episch* significa inmanente, en el sentido en que el significado es inherente a todos sus objetos y detalles, a todos sus hechos, a todos sus acontecimientos. Tienen sentido en sí mismos, no requieren el tipo de comentario o explicación externo que exigiría la introducción en la narración de tecnología moderna o de cierto tipo de acontecimientos, como las crisis financieras, que no son comprensibles ni tangibles de inmediato, cuya misma naturaleza de «acontecimientos» no está dada de antemano y que, por tanto, hay que explicar a fin de que adquieran visibilidad como cosas o como fenómenos representables. Cuando este milagro tiene lugar —no en los antiguos modos de producción,

sino en el nuestro , lo llamamos realismo e intentamos dar cuenta de dichos textos, pues entendemos que son inusuales y escasos. Sin embargo, resulta más sencillo explicarlos si añadimos la palabra trascendencia a nuestro repertorio conceptual, a fin de identificar lo que ya no está presente en ellos

Existen otras alternativas. En un famoso comentario informal, Barthes reivindicaba la incompatibilidad entre significado y existencia en la literatura moderna. La trascendencia es significado, la inmanencia es existencia en sí y, por tanto, siguiendo a Barthes, podemos investir nuestra primera capa de términos de una significación ontológica. Lo que es, ya sea en el texto o en la vida, no siempre tiene significado (a menudo es contingente); mientras que lo que posee significado no siempre tiene existencia real, como ocurre con la utopía o las relaciones no alienadas. Lo que muchos de nosotros llamamos realismo ontológico hace referencia al lugar donde estas dos dimensiones coinciden, hasta el punto de que ya no podemos distinguirlas o preocuparnos por su singularidad. ¿Qué sería lo contrario de todo esto? ¿Cómo sería un tipo de texto verdaderamente trascendente? ¿Mitos, textos religiosos o cualquier clase de texto? Después de todo, aquí nos hemos estado moviendo en el ámbito de la novela secular y hemos descartado de antemano estos textos, por tanto, hemos presupuesto en un principio cierta inmanencia en la forma novelística

Así pues, en este contexto, podemos suponer que lo que llamamos realismo ontológico se ha de caracterizar como una

clase verdaderamente inmanente de inmanencia. En ese caso, y a fin de establecer una diferenciación apropiada, ¿en qué consistiría una inmanencia trascendente? Pienso que podemos comenzar imaginándonos que es un tipo de literatura o narrativa ética: una narrativa en la que las categorías de la ética —desde el vicio, la virtud, la maldad, la bondad y la simpatía hasta la ira o la melancolía— se encuentran sólo a cierta distancia de las emociones y los sentimientos de los personajes o de sus propiedades caracterológicas. En esta situación, en la que apenas hay diferencia entre la existencia de los personajes y su significado aparente, reaparece vagamente el antiguo dualismo entre lo inmanente y lo trascendente. Aunque los personajes «éticos» no son meros ejemplos o ilustraciones, no degeneran en esa clase de alegorías en las que figuras anónimas acarrean simbólicamente sus marcas éticas a sus espaldas —yo soy la Envidia, yo soy la Complacencia—, se mueven en los aledaños de esta situación cuya mera posibilidad basta para proyectar una duda inquietante sobre las certezas del realismo ontológico. Ninguna persona secular e histórica que sea sensata puede creer que las categorías éticas están «en la naturaleza», esto es, que están inscritas de algún modo en el ser humano o en su realidad; y en su mayor parte, la literatura ética surgió para reflejar la clausura de clase, ya fueran los aristócratas jamesianos o los caldereros de Bunyan. Las máximas y categorías éticas solo funcionan en una situación de adscripción de clase homogénea. Cuando operan entre distintas clases, absorben las señales de la lucha de clases y su propia tensión y comienzan a mostrar un fun

cionamiento sociopolítico muy diferente. De todas formas, en el caso del conjunto de obras que estamos analizando aquí, se puede considerar que la novela que despliega categorías éticas podrá caracterizarse como reveladora de algo así como el estatuto trascendente de elementos sociales —las categorías y los juicios éticos— que parecían intrínsecos e incluso banales, hasta que una inspección más exhaustiva reveló que su funcionamiento era de alguna manera y de forma apenas perceptible transocial, metasocial.

En ese caso, ¿tendría sentido proponer una categoría paralela de trascendencia trascendente? Eso creo, siempre que comprendamos, una vez más, que estamos comentando un conjunto de obras seculares del que se ha eliminado cualquier clase de trascendencia genuina. Es decir, este análisis no hace referencia a textos religiosos o sagrados, textos cuyo contenido hace referencia a lo divino, lo angélico, o incluso lo sobrenatural (si bien es cierto que en la primera época del segmento histórico que estamos analizando —la historia de la novela—, reaparece ocasionalmente el cuento de fantasmas, con *Mrs. Veal* de Defoe o el *Geisterseher* de Schiller). De manera que la trascendencia que estamos evocando es una trascendencia limitada por la inmanencia secular, se trata de una trascendencia que se inserta en nuestro propio mundo «realista» y empírico. ¿Qué podría haber por encima de este mundo realista —y qué forma podría adoptar— que, no obstante, siga formando una sola pieza con él, siendo carne de su carne?

Pienso que dicha trascendencia solo puede detectarse en un único lugar: en el espacio de una alteridad ontológica, una dimensión liberada del peso del ser y la inercia del orden social presente. Me parece posible concebir el funcionamiento de esta trascendencia en el pasado, por medio de la reconstrucción histórica de sociedades que han dejado de existir. En la medida en que han estado ahí, aunque ya no existan, la ley del realismo ontológico todavía actuaría sobre ellas, y esa es la forma en la que *Salambó*, o Walter Scott, o *Romola*, o *Historia de dos ciudades* o los *Episodios nacionales* son tan realistas como sus contrapartidas contemporáneas. De todas formas, aquí se nos plantea el problema interesantísimo de la novela histórica como tal, que no podemos analizar en esta ocasión.

Cuando tenemos que abordar el futuro, lo que aún no existe y quizás no exista jamás, el problema es bien diferente, en la medida en la que nos vemos obligados a analizar la propia esfera política. Aquí nos enfrentamos al espinoso problema de la novela política y la literatura política en general, así como a sus condiciones de posibilidad. ¿Es posible dentro del mundo de la inmanencia pensar que se respira «el aire de otros planetas», sugerir siquiera la más leve insinuación de un futuro radicalmente diferente? El modo en que la novela realista se resiste a esta posibilidad e incluso la repudia absolutamente puede apreciarse en su tratamiento convencional de los personajes políticos, de figuras cuya pasión es política, que viven en aras de las posibilidades de cambio y mantienen

una relación remota con la sólida ontología de su presente. Para convencernos sólo necesitamos repasar unas pocas de las representaciones más famosas de estas figuras. A continuación, presentaré tres de estas obras.

Primero está el tratamiento de Dickens de las «misiones», todos esos filántropos dementes que pululan en las páginas de *Casa desolada* alrededor del personaje de Miss Jellyby con su misión africana, y que infligen daño a todas las personas cercanas a ella (su marido se machaca literalmente la cabeza contra la pared, sus hijos son inmundos y descuidados, su hija mayor escapa mediante un matrimonio cuyos inconvenientes ni siquiera percibe, su propia vida diaria es un caos, desaliñada, vive solo para la correspondencia y la causa africana). Si se recuerda que en la sociedad de mercado libre y «liberal» en grado sumo de Dickens la única actividad política aceptable era la filantropía (preferentemente su versión personal, «ética», representada por Mr. Jarndyce, y no su declinación colectiva), se comprenderá entonces que estos personajes no sólo son figuras políticas, sino que también representan al intelectual político que aúna dos pesadillas gemelas —la abstracción y la vida inexistente, la pérdida de vida ontológica y de realidad humana— y se ve sumido en el pensamiento puro y la especulación inútil sobre lo que aún no existe.

Una vez que interpretamos adecuadamente estas figuras políticas y las identificamos en el realismo y en escenarios ofi

cialmente políticos —por ejemplo, las novelas parlamentarias de Trollope, en las que la política como tal es una dimensión perfectamente correcta y respetable de la vida y el ser—, resulta fácil apreciar que la sátira de lo antiontológico está presente por doquier en el realismo ontológico y, por supuesto, está relacionada estrechamente con su propia estructura formal y es inseparable de ella.

De este modo, las feministas de Henry James de *Las bostonianas* constituyen una suerte de emblema supremo de la intelectualidad política, mientras que en ese experimento que es *La princesa Casamassima* se pone de manifiesto un repudio de la política si cabe más desagradable y malicioso, al igual que en el tratamiento contemporáneo del anarquismo en general (aunque, ciertamente, *El agente secreto* de Conrad se le aproxima mucho).

Por último, en Flaubert se aprecia un odio que va más allá de cualquier ideología o idiosincrasia personal. Cualquiera que haya leído las extensas representaciones de las grandes reuniones políticas en *La educación sentimental* —imitaciones en 1848 de los clubes jacobinos de la gran revolución que no podemos citar aquí con el detalle que merecen— conocerá en qué medida Flaubert dirigió su bilis contra los intelectuales políticos, a los que consideraba maniacos obsesivos de naturaleza necesariamente plural, calcos los unos de los otros, y grupos en lugar de individuos.

Al margen de las interpretaciones psicoanalíticas de esta pasión y este asco característicos de Flaubert, dichas escenas deben entenderse también como formas vacías que se reproducen a lo largo de su obra, sobre todo en *San Antonio*, pero también en los círculos de labradores en *Madame Bovary*, en las escenas cortesanas de *Herodías* y en varios momentos clave de *Bouvard y Pecuchet*. Flaubert resolvió el problema formal de cómo representar lo irrepresentable en el contexto presente o, dicho con otras palabras, de como dar importancia ontológica a la representación de figuras y elementos definidos virtualmente como seres menesterosos, con escasa importancia ontológica por derecho propio, ya sea como personajes o como significados. La forma vacía del intercambio obsesivo y la multiplicación del maniaco y sus palabras (antes que sus pensamientos) permiten que la representación se sitúe en el lugar de la escasez ontológica. En este sentido, la solución de Flaubert se pliega sobre la de Dickens, que confía igualmente en la multiplicación y la proliferación de dichos maniacos para completar su lienzo y proporcionarle la densidad requerida

Todo esto no sólo sirve para documentar la fragilidad de la trascendencia trascendente como nueva categoría en la historia de la novela, sino que también pone de manifiesto el inherente conservadurismo estructural y el carácter antipolítico de la novela realista como tal. Un realismo ontológico absolutamente comprometido con la densidad y la solidez de lo real ya sea en el ámbito de la psicología y los sentimientos, de las

instituciones o de los objetos y el espacio— no puede más que considerar como una amenaza a la naturaleza de su forma la idea de que estas cosas son alterables y no ontológicamente inmutables: la mera elección de la forma constituye una aprobación profesional del statu quo, un juramento de fidelidad en el proceso de aprendizaje de esta estética. Pero la política existe en el mundo real y es preciso abordarla. El modo consagrado de tratar novelísticamente con los alborotadores políticos es la hostilidad satírica. Solo Stendhal y Galdós constituyen excepciones a esta regla. El primero sobre la base de la inexperiencia juvenil de sus personajes (sin olvidar el internacionalismo de Stendhal y su relativo aborrecimiento de las «realidades» francesas burguesas más severas). El segundo, sin duda alguna, a causa de la extraordinaria inestabilidad política de España durante el siglo XIX y principios del XX. Pero ninguno de ellos perdió las amarras que mantenían su obra firmemente sujeta al terreno de lo existente, pese a que buena parte del globo se eleva y arremolina en los vientos de la historia. Sin embargo, allí donde dichas ataduras se rompen, sin duda alguna nos encontraremos con formas verdaderamente utópicas, como en *¿Qué hacer?* de Chernishevski, que poco a poco irán saliendo de la provincia del realismo.

Quizás estas dos categorías trascendentes —la inmanencia trascendente de la ética y la alegoría, la trascendencia trascendente de la tentación política— permitan abrir un nuevo espacio en el que comprender ese fenómeno normal y discursivo, imposible de teorizar en términos de realismo, el

modernismo, cuyas novelas, como a menudo he señalado, no deben entenderse en absoluto como un elemento opuesto al realismo, sino como una experiencia estética y formal diferente e inconmensurable. De hecho hay modernismos que pueden examinarse perfectamente a la luz de las categorías del realismo. Pensemos, por ejemplo, en *Ulises*, que constituye un intento sutil y tenaz de sacar a la luz el sentido absoluto del lugar y el día, la realidad intrascendente de una experiencia secular limitada de modo específico. Pero es posible que dichas categorías no sean las más apropiadas para expresar la peculiaridad de estas obras modernas.

Hay una cuarta categoría en nuestro esquema que aún no hemos mencionado. Hemos situado el «gran realismo» en el espacio de la inmanencia inmanente, una especie de unidad milagrosa de forma y contenido, una posibilidad ontológica única en la que no malgastaremos más efusiones. Luego hemos identificado dos desviaciones —leves, aunque amenazadoras y peligrosas— de esta plenitud formal. La primera consiste en un tipo de inmanencia trascendente, en la que ciertas categorías del ser —primordialmente, las éticas— se escinden de la realidad y se mantienen suspendidas sobre ésta a modo de dispositivo organizador que amenaza con convertir los hechos y las acciones narrativas en una multiplicidad de ejemplos e ilustraciones. La segunda —la trascendencia trascendente— es una desviación política, en virtud de la cual todo el entramado ontológico se ve amenazado por la revisión y la transformación revolucionaria y sistemática.

Sin embargo, no hemos tomado en consideración la posibilidad de una «trascendencia inmanente» en la que la capacidad de transformación ontológica estaría implícita de algún modo en el propio ser, como un extraño tipo de onda que recorriera la materia o una especie de pulsación de energía que palpitara en las cosas mismas sin por ello alterarlas necesariamente ni privarlas de su estatus ontológico. El lector habrá adivinado que hemos estado avanzando en dirección a esta última categoría y que la trascendencia inmanente que tenemos en mente es nada menos que lo providencial como tal, cuyo producto es lo que hemos denominado esporádicamente «novela providencial». Aquí encontramos lo que Lukács se imaginó que estaba describiendo cuando evocó un realismo de tendencias, que él entendía como una representación del cambio ontológico. Sus ejemplos apelaban precisamente al cambio histórico a lo largo de los cambios de régimen en los albores del siglo XIX —como *La prima Bette*, que abarca desde Napoleón hasta las primeras expediciones argelinas de finales de la década de 1820—, a pesar de que nadie sugería que el realismo ontológico no podía ocuparse de la historia o del paso del tiempo. Es el cambio sistémico lo que hemos tendido a descartar, no obstante, la descripción que hace Lukács de la «tendencia» parece describir con notable exactitud las tendencias providenciales que operan en las novelas que hemos estado describiendo.

Llegados a este punto, me gustaría tener tiempo para una ilustración más amplia, extraída de *Middlemarch*, de George Eliot,

reconocida comúnmente por la crítica como una de las pocas auténticas novelas de ideas escritas en inglés, obra de una de las pocas novelistas inglesas que se pueden comparar con escritores continentales como Dostoiévski. Lamentablemente, por razones de espacio, solo puedo exponer de manera muy sucinta el modo en que, en Eliot, la providencia colectiva está marcada por el desplazamiento de un solo destino a varios y por una practica de la temporalidad totalmente nueva.

Ya no es solo que la palabra «providencia» se pronuncia fatídicamente en casi todos los capítulos de *Middlemarch* —algunas veces lo hacen los personajes y otras la propia autora—, sino que el sentido mas profundo de esta recurrencia —la exposición de esta ideología omnipresente de providencia y destino, del carácter providencial de la buena y la mala fortuna— convierte esta gran obra en una práctica reflexiva acerca del realismo providencial en cuanto tal. Es decir, que —por recurrir a un término que tiene más sentido cuando se utiliza con moderación— *Middlemarch* puede verse como una inmensa *deconstrucción* de la ideología de la providencia, una búsqueda y un encuentro de sus matices religiosos leves e intensos, y una exploración casi quirúrgica de sus resultados y efectividades. Insisto en el término ideología, pues hubiesen sido posibles otras ideas de interrelación e inextricabilidad en este periodo de la Comuna de París y de la unificación de Alemania: las visiones darwinianas, los programas nacionalistas, la amarga experiencia de los antagonismos de clase, todo ello, junto con formas posteriores étnicas o de genero, podrían haberse

impuesto sobre la narración de la necesidad colectiva y, de hecho, así ocurrió algunas veces. Pero la peculiar identificación por parte de Eliot de esta experiencia esencialmente social refleja de forma privilegiada la supervivencia y la función ideológica de la religión en el compromiso de clase inglés, lo que le permitió establecer una notable sincronía narrativa con una investigación secundaria acerca de los conceptos que los participantes utilizaban para pensar sus experiencias.

La palabra «espiritual», que con tanta frecuencia se ha aplicado a Eliot, resulta engañosa en la medida en que sugiere algo del más allá cuando, en realidad, aquí hace referencia al trabajo intelectual. Novelistas anteriores estuvieron dispuestos a aceptar las imágenes glorificadas de diversos artistas, reunidas bajo la rubrica general romántica de «genio». Balzac incluso se mostró generoso con el genio de inventores alquímicos (*La búsqueda de lo absoluto*) y pensadores de genio (*Louis Lambert*). En cambio no hizo gala de la menor simpatía por lo que se convertiría en la investigación científica de su siglo (a diferencia de George Eliot, que la sigue con curiosidad técnica en la historia del Dr. Lydgate). Cabe recordar que, tal y como lo usa Hegel, «idealista» significa sencillamente «teórico», y Eliot aborda la representación de cualquier clase de actividad productiva (incluida la ingeniería de Garth) con una curiosidad apasionada.

Pero el elemento —tan ateórico como no espiritual— realmente esencial de *Middlemarch* es el papel sincrónico como «nexo

efectivo» que desempeña el dinero en el juego de esos destinos individuales (que llevan el nombre de una colectividad). Sin lugar a dudas se trata de una novela histórica (su acción transcurre en 1830) uno de cuyos temas visibles (que comparte con Balzac, que lo analizo en Francia y en un periodo anterior) es la creciente presión de la economía monetaria en las provincias. la esencia financiera de la «providencia» es la clave de este desenmascaramiento o deconstrucción particular. Pero la red de relaciones de George Eliot sus múltiples figuras incluyen hilos, rayas en una lupa, entretejidos y otros es bastante diferente de la de Balzac y parece cercana a alguna clase de conspiracion blanca, a una conspiracion de lo bueno, en la que la bondad es contagiosa o infecciosa, como un virus. Cito el famoso pasaje final:

> Porque el creciente bien del mundo depende en parte de hechos sin historia. y que las cosas no sean tan malas para ti y para mi como pudieran haber sido. se debe en parte a los muchos que vivieron fielmente una vida oculta. y descansan en tumbas no frecuentadas

Esta «red» de interrelaciones se entiende ahora como una concatenacion inmensa y movil de acontecimientos encuentros. miradas. demandas. autodefensas , antes que como una tabla estática de equivalencias En este punto. su naturaleza sincrónica se hace necesariamente conspicua en forma de interconexiones que exceden el campo de visión del lector y se ven modificadas por los ínfimos ajustes en las «vidas» que

se rozan entre si Lo que debemos observar respecto a la san tidad de Dorotea es que no solo prolonga y perpetúa sus efec tos a través de una multiplicidad de conexiones contiguas, sino que también lo hacen el dolor y el sufrimiento; y los diversos testamentos y voluntades dickensianos de Mr. Casaubon, de Mr. Featherstone, junto con el despliegue de dinero que hace Bulstrode en sus diversos proyectos– se transforman aqu en vehiculos para la transmisión de malas vibraciones a traves de un inmenso sistema capilar. Pero en la transicion desde la providencialidad diacronica que atiende a la salvacion del individuo hasta esta visión sincrónica sen cillamente se pierde la ética misma o, mejor todavía, el senti do del mal. En George Eliot existe la bondad, pero su contrario es la simple infelicidad: y no se nos permite juzgar si Casaubon o Bulstrode son malvados, aun cuando sus con temporáneos hayan podido hacerlo.

La cuestión es que lo que resulta doloroso e infausto para una subjetividad inscrita en esta inmensa red de interrelaciones puede transformarse en algo positivo para los demás a medida que se transmite por los eslabones de una serie completa; y tambien puede suceder lo contrario. Esta posibilidad de transformación de lo negativo en positivo, del sufrimiento en felicidad y viceversa, proyecta claramente estas categorias a una dimension suprapersonal y tiende a difuminar los anti guos conceptos éticos o eudaimónicos. También cortocircuita la figura del narrador omnisciente que conoce secretos que ninguno de los personajes involucrados llegara a saber jamás.

llevandose consigo, ironicamente, su infausta ignorancia a la tumba. Aquí, como dijo Hegel, «tiene que aparecer la esencia», y hay que revelar necesariamente los secretos que ya han aparecido bajo el embozo de sus efectos.

¿Pero no es su sufrimiento —que ninguna otra novela de la época registra tan vividamente— una prueba de la enorme sensibilidad psicológica de George Eliot? En efecto, tanto en el caso de Casaubon como en el de Bulstrode, Eliot diagnostica con maestria ese malestar que Sartre denominó *mauvaise foi*, la mala fe del engaño a si mismo, la angustia y los intentos imposibles de autojustificación. Pero estos momentos ya portan la alteridad en su interior, en forma de un juicio en el que el sujeto sufriente interioriza la mirada de los demás e intenta dominarla y reorientarla a su favor. A medida que el medio novelístico o narrativo amplifica estos tropismos, se percibe una magnificación paralela en el ámbito social: la dimensión del chismorreo, que exagera los hechos relativos a la interrelación y los transmite para que circulen por toda la colectividad. Es la otra cara de mi alienacion por el otro y se extiende hasta la visión de la historia misma como «una enorme galería con eco», en la que finalmente nos enteramos del «secreto de usurpaciones y demas escandalos sobre los que se cuchicheo muchos imperios atras».

En este momento en el que sus acciones y efectividades parecían casi indecidibles, reaparece la providencialidad mostrando una faceta extraordinaria e inesperada. Casaubon y

Bulstrode acaban mal; las ambiciones científicas de Lydgate se truncan y su matrimonio pierde cualquier encanto. En cambio, a pesar de todos los augurios contrarios, Dorotea termina bien, y la renuncia (*Entsagung*) para la que nos había preparado la tradición alemana desde Goethe a Fontane —por no hablar de la terrible y emblemática soledad de la solterona y la viuda de Balzac a Maupassant—, se desvanece en un final feliz del todo inesperado, sobre el que ni siquiera nos atrevíamos a pensar «contra toda esperanza» (y que, en retrospectiva, exagera un tanto las elegíacas líneas finales sobre Dorotea citadas con anterioridad).

Pero la dimensión realmente providencial de *Middlemarch* se encuentra en otro lugar. Para poder apreciarlo, debemos señalar otra característica significativa de lo sincrónico providencial que hemos omitido hasta ahora. Sabemos, en efecto, que lo sincrónico y lo diacrónico no se oponen como el espacio al tiempo, ni siquiera como lo ahistórico a lo histórico, ni mucho menos como lo no narrativo a lo narrativo. No obstante, resulta razonable pensar que tanto el tiempo como la historia y la narratividad experimentan cambios fundamentales al pasar a formar parte de un régimen sincrónico. Cuando se toma en consideración lo sincrónico como una simultaneidad de destinos y como la coexistencia de un grupo de narraciones diferentes, la temporalidad experimenta una importante transformación, al igual que ocurre en la relatividad einsteiniana, el ajuste entre las distintas líneas temporales es complejo. La propia simultaneidad genera

una nueva espacialidad en la que el ajuste entre las distintas temporalidades se produce con cierta dificultad, como en las interminables concordancias históricas que esperaríamos encontrar en los papeles de Mr Casaubon. Ambas series de acontecimientos avanzan la una junto a la otra como los tre nes de Einstein: ¿quién puede saber que hora es fuera, por no hablar de dentro? Hay muchas vías de tren, paralelas e infinitas, que se entrecruzan en algún presente ideal: sus propios tiempos se solapan, se cancelan, se alcanzan, se adelantan, se quedan atrás. A menudo no adelantan el pasado ajeno sino el suyo propio, se superan velozmente a sí mismas y repiten su trayecto por segunda vez.

En estas circunstancias, ocasionalmente sucede algo mila groso, como el destino de Fred Vincy que en un episodio anterior de la novela ve frustradas sus esperanzas de recibir una herencia y la propiedad llamada *Stone Court* que contra dice la exigencia «realista» de que las esperanzas poco razo nables desemboquen en un final triste y previsible. Este juego con la expectativa constituye un tipo de «principio de realidad» novelístico que tiene dos declinaciones históricas: el clásico «contra toda esperanza» de Balzac y las oscuras fatalidades del naturalismo.

Aquí, por el contrario, se renuncia jubilosamente al principio de realidad. La estructura formal del realismo providencial permite burlar las meras ilusiones y ensoñaciones e impo nerse tanto a los finales de cuento como a las certezas natura

listas con una nueva forma de necesidad. Después de todo, Fred Vincy administrará la finca (a pesar de que técnicamente no la hereda) y tendrá un final feliz. Este bucle temporal en el que la oportunidad perdida reaparece contra todo pronóstico, y en el que la vieja esperanza se cumple tras su definitiva frustración constituye la encarnación narrativa concreta de la iconografía religiosa de la resurrección con la que comenzamos, y la recuperación, por parte del prolífico realismo de Eliot, de la estatua que cobra vida en *Pericles*. Es la temporalidad salvífica de *Unverhofftes Wiedersehen*, la fábula de Ernst Bloch en la que la anciana viuda de un minero muerto consigue ver por última vez a su marido, al que había perdido tiempo atrás, tan joven como el día en que desapareció. Lo que aquí nos interesa, sin embargo, es la manera en que se produce una inesperada resurrección de estas conmovedoras imágenes en el contexto aparentemente menos propicio, la novela realista decimonónica. Se trata de un final extático que novelas anteriores sólo podían conseguir con la visión de los fantasmas de Heathcliff y Catherine vagando juntos por el páramo. En cualquier caso, esta es la nueva categoría con la que propongo enriquecer y ampliar nuestra concepción del «gran realismo» del siglo XIX y de sus posibilidades

colorio

Fredric Jameson: Me gustaría comenzar el turno de preguntas formulándome a mí mismo la primera: ¿Qué interés tiene esta forma para nosotros en el siglo XXI? ¿Y para los escritores de nuestra época? A fin de responder he elaborado una versión más extensa de mi argumentación en la que, entre otras cosas, analizo una serie de películas recientes como *Short Cuts*, de Robert Altman, o *Pulp Fiction*, de Tarantino. Puede que haya gente a la que le sorprenda, pero de hecho son narraciones teológicas sobre la salvación, compuestas por una multiplicidad de tramas que se cruzan en diferentes líneas temporales. Son formas que los escritores y los artistas posmodernos han encontrado interesantes.

Claudio Guillén: Vuelves a la época posmoderna en el cine. Pero es que el cine muchas veces preserva formas que ya no existen en la novela.

FJ: Exacto. *Amores perros* constituye otro ejemplo. Resulta interesante estudiar estos elementos antiguos y ver cómo se interrelacionan.

CG: Has tratado de reunir dos aspectos fundamentales de la narración decimonónica, por una parte lo que llamas el realismo ontológico que alude al peso del significado en los propios acontecimientos y, por otra, el concepto de la forma de la novela. En realidad podrían ser dos cosas distintas: de un lado, la significatividad de los acontecimientos significativos y, de otro, hasta qué punto resulta satisfactoria la forma de la novela, lo que antes se llamaba el argumento.

FJ: Sí, esto me hace pensar en otra manera de abordar esta cuestión. Y es que la novela en sí misma, diría que incluso en Cervantes, surge de una colección de historias, y creo que la novela corta, el relato, presenta una forma completamente diferente de la de la novela. La famosa definición en alemán era *unerhorte Begebenheit*, el suceso insólito, sorprendente, mientras que la novela es más *duree*, por así decirlo. Pero imagino que se puede afirmar que estos dos aspectos suponen una vuelta de la novela a sus raíces, a la recuperación de algunas de las posibilidades de la novela corta que la novela había suprimido.

CG: Has hablado de la novela de Manzoni, *I promessi sposi*, como una novela en la que el propósito providencial cobra especial importancia. También te has referido a la forma de las

Etiopicas de Heliodoro, una novela en la que dos amantes, Teágenes y Cariclea, separados por accidentes históricos, por así decirlo, finalmente se reunen. No sé si sabes que en la primera serie de los *Episodios nacionales* sucede lo mismo. Se trata de dos jovencitos a quienes la historia de la Guerra de Independencia separa hasta el final. El sentido presente en esta historia, entonces, es el sentido del desarrollo histórico. Y otro tanto ocurre con Balzac. Hay momentos en los que uno se pregunta dónde esta el sentido. Pues esta, precisamente, en la historia que todos tenemos en comun. Esto queda muy claro en los *Episodios nacionales*, de Galdós. Lo que quiero decir es que, sin una teoria de la historia, no se puede extraer un significado general.

FJ: En efecto, la idea es que el concepto emergente de la historia ocupa el lugar de la providencia. Y estas dos primeras tendencias, reflejadas en *I promessi sposi* y en *Wilhelm Meister*, determinan la forma en la que se puede representar la historia. Creo que esto es a lo que se refiere Lukács cuando habla de tendencias, pero resulta interesante separar el gran realismo de Luckacs en varios campos formales.

CG: Si me permites volver a Cervantes, en las *Novelas ejemplares*, y no sólo en el *Quijote*, se presenta toda una vida, algo que no siempre ha sucedido en la historia de la novela. Por ejemplo, *El licenciado Vidriera*: su vida será breve, pero se la pasa toda de licenciado Vidriera. En las novelas de Balzac, los mismos personajes pasan de una novela a otra, no interesa tanto el destino de una sola persona como el destino del conjunto.

Pienso que lo que sucede a menudo en Cervantes es que pare ce estar diciendo que no puede haber «demasiado arte», que la novela debería estar más cerca de la vida, así que introduce algo aparentemente superfluo. Por ejemplo, en *La gitanilla*, ella está en la casa del teniente alcalde, que no tiene un centi mo porque no es corrupto, porque no roba como los demás políticos. La mujer del teniente alcalde le pide dinero a un viejecito que está ahí y este le dice: «Sí tengo, pero téngolo empeñado en veinte y dos maravedíes que cené anoche», y ella le responde: «Andad, Contreras, que siempre fuistes impertinente». Pero el caso es que Contreras no vuelve a aparecer, ni tampoco sabemos quién es. Contreras no encaja aquí, es completamente superfluo, a no ser que su presencia quiera decir: cuidado, aquí no todo encaja, no todo es como una obra de arte. Creo que también ha existido esta especie de resistencia a un exceso de modelación artística.

FJ: El regreso de los personajes en Balzac es muy interesante en la medida en que representa una red de acontecimientos que se encuentra fuera de cualquiera de estas novelas y cuyas conexiones nunca se ven. En el momento menos pensado, los personajes reaparecen, como cuando de repente vemos a Ras tignac como primer ministro. Esto tiene que ver con el surgi miento de un sentido de la totalidad de relaciones que, sin embargo, no se representa, sino que emerge entre las novelas En la novela corta, especialmente en el relato detectivesco, la narración incluye un pequeño detalle. Si prestas atención a ese detalle, al final te das cuenta de que es la clave. El equiva

lente aquí sería, ya lo he mencionado antes, el momento en el que Julian Sorel se encuentra el pedazo de periódico en la iglesia. En realidad es su propia historia, pero todavía no lo sabe. No es exactamente lo mismo que la típica «pista» de las historias de detectives pero esta bastante cerca.

CG: Esto remite a la antigua tradición aristotélica y a la diferencia entre poesía e historia, entre las cosas tal y como han sucedido y como deberían suceder. Es decir, entre las cosas que no tienen un sentido general, porque sencillamente han ocurrido, y las cosas que tienen una significación y por eso decimos que deberían ser así. Cervantes, sin embargo, no está del todo de acuerdo con esta distinción e introduce en el *Quijote* elementos históricos como la guerra contra los turcos o Argel. Parece estar diciendo con esto que la historia también tiene sentido, que ejerce su propio peso ontológico. Así que se podría decir que se ha recuperado la vieja distinción entre historia y poesía.

FJ: Yo diría que esa es la dirección que debe tomar este realismo providencial, localizar estos sucesos históricos sin significado, trasladarlos de algún modo de vuelta a la realidad y, como dice Aristóteles, hacer que encajen verosímilmente con la historia.

CG: ¿No crees que Mallarmé y, en general, la poesía del simbolismo es la tradición que más claramente otorga peso ontológico a la literatura?

FJ: Esa es la estrategia modernista que he descartado y que pretende que el propio texto literario forme parte del ser. En cambio, en estas novelas representacionales se supone que tenemos que ignorar la literatura y ver la realidad a través de ella. No digo que no sean reflexivas, pero es una estrategia diferente.

CG. Esto se confirma en el modernismo, como dices, con Joyce, en ese momento excepcional de peso ontológico epifánico en *El retrato de un artista adolescente*. La epifanía en Joyce alude a una vida insípida, equivocada, en la que, de repente, de una forma fugaz, surge la iluminación.

FJ: Estos momentos tienen un cariz claramente poético. En la novela, en cambio, no resultan muy convincentes.

Público: *¿Qué relación existe entre la periodización básica en la que se ha apoyado y el retorno de algunas de estas significaciones en las películas contemporáneas? Si tenemos una época realista a la que, efectivamente, pertenece* Middlemarch *de George Eliot, seguida después por el modernismo y luego por el posmodernismo, ¿cómo es posible la pervivencia de estas formas anteriores?*

FJ: Existen varias maneras de responder a esta pregunta, pero no me voy a complicar demasiado. Por un lado, el cine tiene su propia trayectoria histórica, independiente del recorrido de la literatura. En el cine esta periodización —realismo, modernismo y posmodernismo— está más condensada. Basta

pensar, por ejemplo, en el realismo de las producciones de la época dorada de Hollywood, Godard, la Nouvelle Vague, el modernismo... Por otro lado, una de las distinciones básicas que caracteriza el cambio de la modernidad a la posmodernidad es el paso de la diacronía a la sincronía, de una literatura esencialmente basada en el tiempo a un nuevo sentido del espacio. Creo que esto se corresponde con todo tipo de transformaciones sociales, como el paso de la noción de desarrollo al concepto de globalización. En este contexto se tiende a eliminar el sentido del tiempo, de modo que todos los elementos producen el mismo efecto. En el cine vemos diversas historias que suceden al mismo tiempo pero que no sabemos cuándo suceden: ¿se siguen unas a otras?, ¿tienen lugar al mismo tiempo? Esto permite crear bucles temporales. En *Amores perros*, por ejemplo, volvemos de repente al primer accidente sin saber cuándo ocurrió ni conocer a las personas que lo protagonizan. En *Pulp Fiction* es aun más complicado.

CC: Lo que quieres decir, entonces, es que ahora se recurre a una técnica de superposición, de yuxtaposición rapidísima de distintos elementos, de bucles en el tiempo que hacen posible la integración de estos elementos virtuales en una forma nueva

FJ: Creo que estas representaciones novedosas no son sólo reproducciones de viejas formas. Pese a ser muy similares a las formas anteriores, ofrecen una novedad en el espacio contemporáneo. No creo que se piense en estas sucesiones

como momentos que se descartan entre sí. Creo que el interés de esta distinción en tres momentos se percibe al verlos superpuestos, de modo que puedes decir que uno se corresponde con una dimension realista, otro con una moderna, etcetera Eso tambien depende del proceso de lectura, de como se lean las palabras. Hay sociedades enteras que están estratificadas así, diferentes lectores interpretan de manera diferente en virtud de una estetica diferente y, por tanto, construyen el libro o la pelicula de una manera distinta.

CG. Si me permites el comentario, un politico español muy inteligente, Calvo Sotelo, antiguo presidente de gobierno, dijo que la historia no se corta como una barra de pan. Y lo que tú dices es que, efectivamente, no es que no puedan persistir elementos anteriores en un tiempo posterior a través de una situacion estratificada, sino que tienen relación con otros elementos y se dirigen a publicos diferentes.

FJ. Sí, y en estas capas estratificadas puede haber un movimiento en el que los elementos pasen de posiciones subordinadas a posiciones dominantes. Si se tiene en cuenta lo que se dice sobre el posmodernismo o, mas concretamente, sobre lo que ocurre en la novela brasileña, por ejemplo, esta claro que estamos presenciando un regreso al relato de historias, a la novela corta.

CG. Vargas Llosa dice que el arte de contar un cuento, el «érase que se era» de los cuentos antiguos que, en efecto,

tanta importancia tiene en las novelas brasileñas, esta vol viendo de una forma completamente diferente Así que el conjunto transforma novedosamente la utilizacion de un ele mento antiguo.

EPÍLOGO

VIOLENTAR LA INMANENCIA

Julián Jiménez Heffernan

> Desde aquella noche empezo para Nejliudov una vida completamente nueva, y no tanto porque entrara en unas nuevas condiciones, sino porque todo cuanto le habia ocurrido hasta entonces tenia para el un significado distinto. El porvenir nos mostrara como va a acabar ese nuevo periodo de su vida.
>
> Leon Tolstoi, *Resurrección*

Uno siente a veces cierta desproporcion en los escritos de Jameson sobre posmodernidad, desproporción entre la potencia dialéctica de su mirada y la banalidad de los objetos artisticos escrutados. Da la sensacion, en ocasiones, de estar ante un tanque patrullando un patio de colegio. Puede que la diferencia entre los modernos y los posmodernos resida en el hecho de que los primeros hacian banalidades pero sabian interpretarlas, operando desde un pedestal de conciencia

teórica facultado por su asimilacion ingenita de la *Hochkultur*, mientras que los segundos, los posmodernos, ejecutan una reiteracion mimética de lo banal, incapaces de alumbrar irónicamente su fondo (si es que lo posmoderno alberga fondo). De ahí, en cierto modo, el papel tutelar, arbitral, judicial, de alguien como Jameson. El niño da un pelotazo al aire, pega un chicle en la pared o escupe tras la verja, mirando de reojo el tanque en busca de aprobación. Nunca da explicacion, eso se lo pedimos el resto, deseosos entre otras cosas de que concluya el recreo. Jameson porta consigo, en definitiva, una militante memoria modernista. Y desde ella urde su trama explicativa. La exhaustividad, resistencia y habilidad de dicha trama es incuestionable. Pero a uno le agrada, ay, que se enfrente a enemigos conmensurables. Lo hizo, obviamente, en sus lecturas de Conrad o Balzac incluidas en el extraordinario *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*[1]. Por una vez, y pese a un primer capitulo tercamente metodológico, el teorico dejó la pizarra estrategica de lado y se enfundó el traje de guerra. Urge reconocer, empero, que en la mayoría de sus muchos escritos de divulgación teórica, Jameson siempre ha insinuado lecturas reforzadas de textos decididamente fuertes. Asi, en sus paginas sobre Lukacs en *Marxism and Form*, encontramos el siguiente comentario sobre *Wilhelm Meister*:

1 Los ensayos son «Realism and Desire: Balzac and the Problem of the Subject» y «Romance and Reification: Plot Construction and Ideological Closure in Joseph Conrad»

> La aparente solidez de la novela de Goethe es el resultado de una deformación, una coerción de la realidad exterior para que se adecue a las expectativas creadas. la utopia no se alcanza paso a paso, sino que se establece por decreto en la conclusion del libro, cuyo efecto retroactivo transforma su inicio (1971: 177 178).

Estas cuatro líneas, aparentemente marginales, invocan un asunto decisivo: la inconveniencia de toda solución fácilmente providencialista en narrativas volcadas a la producción utópica. Y precisamente este asunto constituye el meollo de la presente conferencia. Segun Lukacs, la novela, heredera de la epica, aspira en cierta medida al régimen de reconciliación épica entre existencia y sentido, pero dicha reconciliación no puede forzarse desde la subjetividad del escritor, pues es tarea de lo real (la sociedad, el mundo) provocar dicha transformacion: «La aparición de una epica renovada está supeditada a la transformación y regeneración del propio mundo» (1971: 178) Nos mantenemos, como ven, en la figura de la resurrección, del «efecto retroactivo que transforma el inicio», de «la transformación y regeneracion del propio mundo». En el horizonte textual de Lukacs descollaba la silueta de Tolstoi, autor que, sin alcanzar a reinventar la épica, creaba al menos fragmentos (*creating fragments*) en busca de unidad Y autor, no en vano, de una novela titulada *Resurrección* Pues bien, esta problemática recorre toda la producción del teorico norteamericano. El presente texto la enfoca de una manera escrupulosa aunque, en pulcra moral dialectica, no resuelve

nada. En todo caso propone. Propone una tipología narrativa y una figura. La tipologia distingue cuatro formas narrativas: novelas de trascendencia trascendente, de trascendencia inmanente, de inmanencia trascendente y de inmanencia inmanente. La figura es la resurrección. Y todo para demostrar que la utopia sigue siendo, a pesar de tanto, ya que no siempre *scriptible*, si al menos *lisible*.

1. Esquema

La tipologia no es simple. Echamos por una vez de menos uno de esos esquemas gráficos con que Jameson adereza, para perplejidad de muchos, sus ensayos. Evoca, por un lado, el tetramorfismo de la exegética medieval comentado en su ensayo «On Interpretation» en *The Political Unconscious* (1989: 29-31). El parco elogio que tributa a esta plurisemia encauzada (sentidos literal, alegórico, moral y anagógico) es transferible a su propia reducción interpretativa: «La clausura del esquema en conjunto resulta instructiva» (31). Por otro lado, recuerda a la cuadruple taxonomia que establece Lukács en su *Teoria de la novela*, glosada por Jameson en *Marxism and Form*, en virtud de la cual los dos modelos de novela, novelas de *idealismo abstracto* (orientadas hacia el mundo: *Don Quijote*) y novelas de *desilusion romantica* (apresadas en el solipsismo del sujeto: *L'Education sentimentale*), buscan reconciliación sintética en dos fórmulas narrativas. En la primera, ejemplificada por el *Wilhelm Meister* de Goethe, la reconciliación viene impuesta por el deseo subjetivo: «El tema es la reconciliación del hombre problematico —dirigido por un ideal que es para él

vivencia con la realidad concreta y social» (1966: 143). En la segunda, «Tolstoi y la superación de las formas sociales de la vida», la síntesis se hace depender de una naturaleza objetiva que queda, a la postre, sólo confusamente entrevista. Nunca se alcanza, en definitiva, la perdida unidad épica. Es evidente que la discusión presente de Jameson debe mucho a estas tipologías, no sólo a su furor geométrico, sino también a la dialéctica subyacente en ambas, en la primera, la progresiva abstracción de un pie de letra literal, que provoca vértigos de trascendencia (alegórica, moral, anagógica); en la segunda (vieja lección hegeliana), el agonismo dialéctico entre sujeto y mundo, espíritu y realidad, sentido y existencia.

La nueva propuesta tipológica de Jameson, que denomina «esquema de permutación estructural», se dosifica estratégicamente en el ensayo. Las categorías implicadas, de ascendencia presuntamente kantiana, son las de *inmanencia* y *trascendencia*. El uso que Jameson hace de estos dos conceptos es altamente interesado. Para empezar, aborda su explicación desde otras dos oposiciones conceptuales: primero, la polaridad concreto y universal, y luego la distinción (neoclásica, hegeliana, formalista) entre contenido y forma. Esta segunda distinción le permite recordar que la virtud de lo épico reside fundamentalmente en la unidad entre contenido y forma que propicia. El texto épico impide el derrame de contenidos, internos o adventicios, fuera de su forma. Es un texto reconciliado, compacto e *inmanente*, pues, según Jameson, «épico significa inmanente». Esta inherencia del significado (contenido) en sus manifestaciones «formales» (objetos, detalles,

sucesos) marca el triunfo de un registro literario que Jameson se apresura a calificar de *realismo*. He aquí el primer tipo del esquema, la *novela de inmanencia inmanente*, significativa en y por sí misma, refractaria a todo amparo hermenéutico. Su mera posibilidad de existencia es descrita por Jameson como *milagro*, un término que es todo menos inocente, en especial en el entorno figural, no lo olvidemos, de la resurrección. Pero las correlaciones categoriales no terminan ahí. En pulcra tensión dialéctica, Jameson sugiere que la distinción singular de esa novela de inmanencia inmanente solo será comprensible si tomamos en consideración aquellas novelas en las que opera la trascendencia. Y entonces nos propone otro salto más, otro desplazamiento: asimilar la distinción trascendencia / inmanencia a otra, popularizada por Barthes[2], que opone significado a existencia. La nueva jerga ontológica le permite rebautizar la novela de inmanencia inmanente como novela de *realismo ontológico*. Ahora bien, la plenitud formal de este registro narrativo es precaria. Siempre estará amenazada por incontinencias trascendentes, no trascendentales[3]. Con todo,

2 Así por ejemplo, en *Le degré zéro de l'écriture* leemos: «Lo que debe destruirse es la duración, es decir, el vínculo inefable de la existencia» (31), «Estas palabras poéticas excluyen a los hombres» (39).

3 En la versión castellana de la conferencia, hemos preferido traducir el adjetivo «*transcendental*» por «trascendente», especialmente cuando Jameson abandona el entorno kantiano: «Trascendental», en castellano, remite casi siempre al ámbito de las condiciones de posibilidad en la conciencia, mientras que «trascendente» recoge mejor el sentido de algo inmaterial (espiritual, mental, ético) que busca violentar, desde fuera o dentro, la inmanencia.

no olvidemos que Jameson parte dialecticamente de ahí, como si le concediera a esa forma narrativa –*inmanencia inmanente, realismo ontologico*– un régimen de privilegio (la palabra «plenitud» no deja lugar a dudas) o un estatuto de originalidad (cronologica, causal u organica). De hecho, cuando a mitad de la conferencia resume los tres primeros tipos, no duda en calificar los dos intermedios (novelas de inmanencia trascendente y de trascendencia trascendente) como «desviaciones amenazadoras y peligrosas» del tipo inicial (novela de inmanencia inmanente). Y no olvidemos tampoco que Jameson, sorprendentemente, no da ningún ejemplo preciso de esta forma plena.

La primera modificacion de dicho grado cero sera la novela de *inmanencia trascendente*. En ella tiene lugar el exceso alegórico: sentidos éticos trascendentes flotan sobre los personajes vaciando su inmanencia. El vicio, para un marxista como Jameson, es doble, pues lo ético no deja de ser una mera sublimacion ideológica, operada en el entorno clausurado de una determinada clase social, de motivaciones, conflictos y pulsiones exclusivamente sociales. Lo trascendente emerge, pues, como sobrepujamiento transocial o metasocial, en el plano ético, de conflictos inmanentemente sociales. Solo en novelas donde las categorias eticas se someten a una transferencia interclasista puede apreciarse una expresion formal significativa de los signos de lucha y tensión sociopolítica. Esta precisión es importante, pues Jameson está aquí ya apuntando a la rara eminencia de *Middlemarch*. Sin embargo, de nuevo la sorpresa, el teórico no proporciona

ningún ejemplo del tipo normativo. la novela de inmanencia trascendente. Se limita a una doble sugerencia: las novelas de Henry James y la alegoría protestante de John Bunyan, *The Pilgrim's Progress*. El segundo ejemplo parece incontestable. El primero, en cambio, resulta muy problemático, pues el cho que interclasista sí deja mella textual y ansiedad facial en la narrativa de James[4].

El siguiente tipo es la novela de *trascendencia trascenden te*. Consciente del peligro, Jameson insiste en restringir su lectura al ambito secularizado, y así incurre en el riesgo late ral de ampararse mercialmente en el paralogismo de la secu larización denunciado por Blumenberg[5]. Ello le fuerza a excluir narraciones de trascendencia genuina (lo angélico, lo sobrenatural) como, por ejemplo, la novela gótica o de fan

4 Bastaria mencionar, en los ejemplos por Jameson aducidos, la pobreza estructural de Hyacinth rebotando contra todas las hipostasis de la bur guesia y aristocracia londinenses (*The Princess Casamassima*), la miseria anonima de Verloc dialogando con las gelidas anonimias del Estado (*The Secret Agent*), o la profesionalizacion de Basil Ransom, caballero sureño, chocando con las ensoñaciones ideologicas de la alta burguesia bostoniana (*The Bostonians*).

5 Hans Blumenberg denunciaba la neutralizacion acritica del concepto de secularizacion, designado como *Säkularisierung* o *Verweltlichung* en «Säkularisierung Kritik einer Kategorie des geschichtlichen Unrechts» (*Die Legitimität der Neuzeit*, 1966 II 138). Jameson empleaba el termino «*desacralization*» en «On Interpretation» (*The Narrative Unconscious*, 1996 42). En *A Singular Modernity* (2002 32) se incluye la secularización como una de las posibilidades conceptuales arrumbadas en el inventario de la modernidad, junto a nominalismo, reforma, cartesianismo, ilustra ción, capitalismo o racionalizacion

tasmas. Esta exclusión es paradójica, pues todo el ensayo de Jameson está transido, como veremos, de una reivindicación firme del potencial ideológico (utópico) de ese preciso esquema resurreccional, luego freudiano, el *retorno de lo reprimido*, que es en el fondo la peripecia central del relato gótico. Jameson ofrece, en cambio, dos canteras textuales: la novela sobre el pasado (novela histórica) y la novela sobre el futuro. Son novelas de trascendencia porque sus tramas, liberadas de la merced del presente, se arraigan en un ámbito de alteridad. Y son novelas de trascendencia trascendente, debemos suponer, porque tanto la reconstrucción del pasado como la figuración del futuro están sometidas a la alienación ideológica. Esta inflación trascendente es clara en la novela de futuro, que Jameson asimila a la novela política, pues en ella circula ya el aliento equívoco de lo utópico o distópico. En cambio, pese a los ejemplos aducidos de novela histórica (*Salambó*, *Romola*, *Historia de dos ciudades* y los *Episodios nacionales*), no se nos explica dónde se ubica, en estos continentes narrativos, el contenido excesivo. Es evidente que el lector puede imaginarlo[6]. Lo que no imaginaba el lector, qui

6 Y no ya porque toda novela histórica sea (que lo es) una utopía invertida, sino más bien porque toda utopía transmite, en el fondo, una intensa nostalgia historicista, como si lo que nos contaran ya hubiera sucedido. No solo porque el mero hecho de narrar inocula pasado, sino porque no es nada fácil provocar una *visión expandida* (Frye) del futuro. Las semillas del cambio utópico, tan solicitadas por Jameson, son empaquetadas, casi siempre, en factorías de ideologemas caducos. De ahí que el exceso trascendente, retrospectivo o prospectivo, sepa casi siempre a lo mismo.

zás, era la equiparación entre novela de futuro y novela política. Al hacerlo, Jameson reabre una batalla personal y enfoca definitivamente el asunto de su conferencia. Su retórica se militariza al despreciar el régimen de chato realismo narrativo que asfixia todo atisbo de pasión política, pues es precisamente en dicha pasión donde reside la esperanza de cambio hacia un mundo mejor, es decir, un mundo de relaciones no alienadas. Los ejemplos escogidos son tres: *Bleak House*, *The Bostonians* y *L'Éducation sentimentale*. Estas tres novelas «realistas» escenificarían un repudio de la esfera política, una «sátira de lo antiontológico». Calificarlas de «realistas» parece, empero, aventurado, pues en los tres casos resulta difícil entrever el placido lecho de plenitud (reconciliación forma-contenido) desde el cual se increpa la trascendencia política. No parece que haya, en ningún caso, un horizonte nítido de inmanencia ontológica al que retornar tras la abstracción ideológica. En Dickens el horizonte es siempre la trama, definitivamente superestructural, de una burocracia jurídica que ha sustituido a la providencia. En James el horizonte es una mistificación ética. En Flaubert, quien afirmó haber escrito Madame Bovary «*par haine du réalisme*», hablar de realismo es cuando menos problemático[7]. Pero

7 Véase Pierre Bourdieu *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, Paris, 1992. En particular «Faublert et le "réalisme"», pp. 135-140. Bourdieu analiza asimismo la transferencia al ámbito autónomo de lo literario de los rasgos de militancia política como paso previo a la creación de un intelectual que luego, busca intervenir en la esfera política. «L'invention de l'intellectuel», pp. 185-189.

Jameson sigue adelante imperterrito. Son las virtudes del crítico fuerte, consciente, por demás, de que la fuerza de su lectura (*reading*) la torna en tergiversación (*misreading*). Pero da igual: en medio de la escalera dialéctica no hay tiempo para explicaciones.

Y así llegamos por fin a la azotea del edificio, al estadio último del prometido esquema de permutación estructural: la novela de *trascendencia inmanente*. En ella la trascendencia es una libido inherente al plano de la inmanencia. La dialéctica de Jameson se remansa en un insólito tropismo: «Tipo de ola que recorriera la materia», «especie de pulsación energética que palpitara en las cosas mismas». Bien visto, estas figuraciones buscan sólo impugnar los tropismos de irreconciliación, invasión adventicia o desasimiento (el globo que flota), propios de los tipos anteriores (inmanencia trascendente y trascendencia trascendente). En el caso de la trascendencia inmanente no escapamos a la irreconciliación (entre contenido y forma), pero el exceso, en este caso, es un bullicio íntimo que torsiona y contorsiona la inmanencia desde dentro. Jameson califica a este tipo, ahora sí, de *novela providencial* y confiesa su deuda con el concepto lukácsiano de *Tendenzroman*. Corrige, eso sí, al teórico húngaro en su elección de la muestra, pues *La prima Bette*, de Balzac no exhibe, en su figuración de lo histórico, un «cambio sistémico», sino mera continuidad La novela elegida para ilustrar el tipo final es *Middlemarch*, de George Eliot, obra maestra de la narrativa decimonónica, considerada por Virginia Woolf como una de las pocas novelas realmente para adultos de la literatura

inglesa, seleccionada por la crítica mas autorizada y autorita ria (Leavis, Bloom) como el exponente supremo del realismo victoriano. Según Jameson, *Middlemarch* no es sólo una imponente deconstrucción del providencialismo arcaico, sino una postulacion de realismo providencial que conjuga la autoconciencia irónica de la *mauvaise foi*, una descripción exhaustiva de las tramas colectivas, públicas, que determinan el destino individual, una refutación de la ética trascendente, una potente insinuación de alteridad y una comprensión del sentido de la vida inmanente como retrospeccion resurrec cional. La conjugacion, en definitiva, de final feliz y secuları zacion, de cirugía política y retrato psicológico, de mala fe y bondad social, de ironía y piedad, torna a esta novela en una inmanencia bulliciosa, una contingencia palpitante, una almohada a punto de estallar y sobre la que es de todo punto imposible conciliar el sueño. *Middlemarch* nos despierta, o al menos a Jameson, hacia el insomnio utópico. No es un azar, quizas, que George Eliot, una de las personas mas intelectua lizadas de las letras inglesas del siglo diecinueve, traductora al inglés de la *Etica* de Spinoza, de *Das Wesen des Christentums* y de *Leben Jesu*, haya redactado una narración manchada de inmanencia (Spinoza), secularización (Feuerbach) y piedad (Strauss). Por otra parte, tres breves comentarios entresacados de la novela delatan una profunda lealtad anticipada hacia el quehacer teórico de este lector postsecular que es Jameson: «Siempre he estado a favor de un poco de teoría» (16), «Los signos son cosas pequeñas y mensurables, en cambio, las interpretaciones son ilimitadas» (25), «"Los estudios de

Fred no son muy profundos", dijo Rosamond, poniéndose en pie con su madre, "sólo está leyendo una novela"» (102).

Jameson concluye mostrando su inquietud ante la irrupción de la figura resurreccional expuesta como bucle temporal que impugna un fracaso previo abriendo futuro, generando una nueva forma de necesidad en el seno mismo del realismo narrativo decimonónico. Razones hay, en efecto, para la inquietud. Una de ellas procede, a mi juicio, del reingreso de la plenitud en este punto del argumento. Jameson no dice expresamente que en este tipo se regrese a la reconciliación entre forma y contenido propia de la novela de inmanencia inmanente, pero si desliza en su vocabulario final términos como «*fulfilled*» («*the old hope is fulfilled*») que inducen a pensar en una plenitud suplementaria, tardía, epigonal, pero plenitud a fin de cuentas. Regresamos, parece, al régimen totalitario del realismo contingente. Es evidente que Jameson censura los tipos intermedios y salva los extremos (inmanencia inmanente, trascendencia inmanente). Ignoramos si el orden en la exposición dialéctica de estos tipos oculta una historicidad implícita, pero es obvio que dicha exposición dibuja una parábola invertida: plenitud, caída, resurrección. Como en toda legítima teoría de la novela —la intuición es romántica— estamos ante una novela[8]. Y ello supone, sin duda, una lectura

8 «Una teoría de la novela debería ser ella misma una novela». La frase es de Friedrich Schlegel. Véase el detallado análisis que tributa Cuesta Abad a esta sentencia: «Sobre la filosofía de la novela» en *Largo mundo alumnado. Estudos en homenagem a Vítor Aguiar e Silva*. Braga: Universidade do Minho, 2004, pp. 519-546.

fuerte, muy fuerte, sobre la que se cierne el fantasma de la «*bonne contenance*» que Althusser descubría en el idealismo hegeliano. La célebre *boutade* del sabio, «Lo que es racional es real y lo que es real es racional» (*Grundlinien der Philosophie des Rechts*, 1978: 24), resuena inmisericorde en esa erótica de la plenitud (forma contenido) de la que el propio Jameson parece avergonzarse. «No malgastaremos mas efusiones... ». Y su descripcion del mecanismo de inherencia interna de lo trascendente en lo inmanente facilita el relato mesianico que Marx derivó, *velis nolis*, de Hegel:

> Si esta totalidad no se cumple, entonces las significaciones quedan en suspenso y resultan indescifrables [...]: llevan en si mismas su verdad en una necesidad oscura que exige ser pensada Si se prefiere, han alcanzado un punto de madurez y desequilibrio en el que el futuro revolucionario ya se percibe en el presente. El mundo, con un poco de atención, puede contemplar en él el universal implicito que aumenta y toma posesion de su reino. Hablando de los obreros comunistas, Marx declara: «No tienen que realizar el ideal, sino liberar los elementos de la nueva sociedad de los que está llena la vieja y decadente sociedad burguesa». El proletariado es este universal implicito, contiene en su condicion presente el futuro y la libertad de la humanidad entera. Es virtualmente la circularidad del contenido absoluto (214).

Parecida circularidad inocula vértigo en el argumento de Jameson. Después de todo arrancaba sus correlaciones cate

goriales con el *universal concreto*, un tropo de altísima toxicidad idealista. Acusar a Jameson de absolutismo puede parecer injusto. Lo es. Pero conviene advertir que su adicción a la exhaustividad hermeneutica le inclina a consideraciones de absolutismo materialista ciertamente próximas al idealismo. Decir que las formas narrativas se transfieren idénticas de un periodo a otro cambiando sólo sus contenidos (*raw material* o lo que fuere) supone ceder a una lógica precisa y asumir las consecuencias. Lo bueno es que Jameson puede ceder, asumir, y no dejar de provocar. En unas aguas tan estancadas como las de la narratologia contemporánea, una propuesta como la suya esta condenada a hacer ruido. Las olas están garantizadas.

2. Lukács / Sartre

En *Marxism and Form*, Jameson dedica dos ensayos extensos a glosar las ideas de dos pensadores, Lukacs y Sartre, fundamentales en su formacion como teorico marxista. Puede decirse que en estos ensayos esta la raíz misma y el soporte conceptual de la presente conferencia. La *Teoria de la novela* de Lukács le proporciona el marco. Y Sartre, todo Sartre, al que Jameson dedicó su primer libro, le entrega la motivación.

En Lukacs descubre Jameson la virtualidad, para la exégesis marxista, de la distincion concreto abstracto, siendo lo abstracto, para Hegel, lo alienado (*Marxism and Form*, 1971: 164). Lo concreto, en cambio, se vincula a las materias de la vida. Lukács, como sabemos, aceptó la tesis hegeliana según la cual la épica es la forma artistica, propia de un periodo his

torico preindustrializado, que exhibe la concreción inmediata de un mundo no hipotecado a sentidos externos. La inherencia del sentido en la forma es total:

> Las obras de arte características de dichas sociedades pueden considerarse concretas, en el sentido de que todos sus elementos son significativos desde el principio. El escritor los usa, pero no necesita demostrar su significado de antemano, en lenguaje hegeliano, esta materia prima no necesita mediación (1971: 165).

Estamos, como ven, en el realismo contingente (inmanencia inmanente) diagnosticado por Jameson. La tendencia a la abstracción implica, para Lukacs, un peligro indudable, si bien el riesgo se sitúa, a veces, en un plano de audacia propio de la trascendencia inmanente de George Eliot. «Pasar de la experiencia individual a la dimension colectiva, esa perspectiva sociológica o historica en la que las instituciones humanas se nos vuelven transparentes. . .» (169). Lukács no abandona nunca la ilusión referencial, la creencia en un estadio semiótico (historizado) en el que signo y objeto se reconcilian en una íntima inmediatez vivencial, no sometidos al dictado alienante de lo abstracto (trascendente). Jameson no parece en ningún momento contrario a esta tesis. La aspiración de toda novela era, para el húngaro, el retorno a la alianza perdida, pues en la épica, glosa Jameson, «el significado o esencia aún es *inmamente* a la vida» (170). Esa aspiracion se cumple por medios diversos. Lukacs ofrece un despliegue tipológico de

formas narrativas que, como vimos, ha podido inspirar a Jameson. Aunque sin duda lo que más debió de cautivar al teórico norteamericano es la animadversión que Lukács sentía hacia las soluciones alegóricas, simbolistas, premodernistas, del problema narrativo. Así, por ejemplo, Zola habría cometido el sacrilegio de imponer sobre el material narrativo una idea preconcebida de la sociedad. Balzac, en cambio, hacía gala de una conciencia espontánea e inmanente de la mutación social, una «sensibilidad para la historicidad y el cambio histórico» (195) que le permitía crear personajes y no tipos alegóricos. Esta distancia crece en pleno modernismo, donde las soluciones ahistóricas y metafísicas del simbolismo, «una síntesis puramente voluntarista entre significado y vida», revocan los logros seculares de un realismo, cuya síntesis, en cambio, «está presente de un modo concreto en la propia situación histórica» (200). Así, el realismo verdadero se hace depender de la posibilidad de acceso «a las fuerzas de cambio en un momento determinado de la historia» (204). Jameson, como vimos, circunscribe ese realismo genérico a la novela de trascendencia inmanente. No podría serlo la de inmanencia inmanente porque la mera posibilidad de cambio perturbaría su régimen de reconciliación estática.

De Sartre, como dijimos, Jameson deriva una vasta inspiración. En estos tiempos de rehabilitación del pensador francés, que han conducido incluso a la consideración del siglo XX como el siglo de Sartre (Bernard-Henri Levy), no está de más subrayar el papel decisivo que desempeñó en la instigación de pensamiento ajeno. Fredric Jameson y Iris Murdoch son

dos buenos ejemplos de la sana herencia sartreana. Esta herencia es poderosamente visible en la presente conferencia. Bastaría con atender a la primera oposición conceptual que Jameson nos ofrece: la distinción entre una perspectiva individual y otra colectiva en el marco del realismo narrativo providencial. No se olvide que dicha distinción reaparece al final en la proeza de Eliot, pues *Middlemarch* escenifica el desplazamiento desde un destino personal a uno colectivo, la relación inmensamente compleja entre individuo y colectividad. Pues bien, no parece casual que Jameson dedicase su ensayo sobre Sartre en *Marxism and Form* a la corrección doble que el escritor francés hizo en el terreno del causalismo histórico. De una parte, su impugnación del historicismo académico basado en la permanencia y la continuidad orgánica. De otra, su crítica al reduccionismo todavía imperante en ciertas lecturas marxistas de la historia, no sólo por su exceso de exterioridad, sino también por su tendencia a caer en el tropo histórico del ajuste, «esa sensación, que denominamos comprensión histórica, de que los acontecimientos encajan en su lugar» (223). Sartre habría propuesto un articulación hermenéutica alternativa, centrada en la lectura subjetiva, interna, de la dimensión objetiva de la historia, una articulación, pues, atenta a la motivación biográfica. Esta corrección del marxismo desde el existencialismo y el psicoanálisis supone, por ende, un intento de reforzar los vínculos entre individuo y colectividad, al tiempo que permite ahuyentar los fantasmas del causalismo externo. Las acciones personales no son ya el resultado de una entidad mayor (como la clase

social) sino una invención libre dirigida hacia el futuro: «que es esencialmente un *proyecto*» (219). Esta noción proyectiva o intensiva depende obviamente de una inherencia de sentidos (trascendencia) en la inmanencia interna del sujeto. La lógica orgánica de las semillas del tiempo (*Macbeth*), luego rescatada por Jameson en un título sintomático (*The Seeds of Time*), queda aquí fuertemente sugerida. Pero insisto. Sartre autoriza la germinación subjetiva de la semilla, por mucho que haga depender su crecimiento del plexo de relaciones que el sujeto pueda luego establecer con los vientos de la historia, pues «hay innumerables fuerzas que se cruzan, una serie infinita de paralelogramos de fuerzas cuya resultante es el acontecimiento histórico» (*Marxism and form*: 247). Tomar conciencia, en el plano subjetivo, de esa trama externa de necesidad que condiciona la existencia, supone claramente un aprendizaje en la decepción. Como lo es asimismo aprender o tomar conciencia de la (oscura) motivación propia. Ser capaz de preservar ambas conciencias y seguir viviendo como si nada es ya un acto irónico de *mauvaise foi*. Jameson glosa este sentimiento sartreano como empresa de automistificación, estructura de autodecepción (226): saber que uno se está engañando a sí mismo en el mismo acto de autoengañarse. La categoría lukácsiana de la desilusión romántica se vuelve aquí operativa. En el fondo, en esta nueva lectura, Jameson está ya anticipando un mecanismo de inherencia de lo trascendente en la inmanencia. La autodecepción nunca es del todo tal, pues «muy groseramente, la verdad de la praxis imaginaria reside en la praxis real que, a su vez y en la medida en que se

toma a sí misma como meramente imaginaria, incluye referencias implícitas a la praxis imaginaria como su interpretación» (p. 228). Todo buen lector del *Quijote* comprende estas palabras. Lo interesante de la tesis sartreana descansa en su porosidad al problema de la interpretación. El papel de la subjetividad no es sólo germinativo, proyectivo, de teleología orgánica, sino también hermeneuticamente retrospectivo. Jameson glosa así el «método progresivo regresivo» que Sartre propone inspirándose en Marc Bloch:

> Después de haber realizado un análisis retrospectivo del significado y el valor de los actos pasados en su momento de representación, los recrea sintéticamente en el pensamiento tratando de hacer justicia a su riqueza y complejidad originales (223).

Estamos ya en plena hermenéutica resurreccional: «El acto visionario debe satisfacer, completar y, hasta cierto punto, verificar el proceso abstracto de análisis que lo ha precedido» (224). Estos apuntes nos ayudan a explicar la peculiar inherencia de lo trascendente en la inmanencia en las novelas de trascendencia inmanente. La emergencia de lo trascendente no procede únicamente en dirección germinativa hacia el futuro («una constante operatividad de contradicciones ocultas, una violencia perpetua pero velada que emerge ocasionalmente como un recordatorio de la naturaleza de la realidad subyacente» [259]), sino que reaparece al final del proceso télico como una inversión temporal (bucle) que per

mite la reactivación interpretativa de signos dormidos en la inmanencia del pasado, rectificar la decepción, bañar (otra vez) en sentido la existencia, dar (otra vez) vida, resucitar.

3. Novela

La presente conferencia de Jameson puede leerse como una rehabilitación intelectual de la novela. Y no es que el teórico haya despreciado nunca esa forma literaria. Todo lo contrario. Le dedico a finales de los años setenta grandes esfuerzos conducentes a la publicación de *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981), una de las mas atrevidas *teorías de la novela* del pensamiento contemporaneo. Le dedicó asimismo un ensayo excelente, «The Ideology of the Text» (1975–1987), un original pulso con *S/Z* que debiera poner tiesar todo curso académico sobre novela. Ahora bien, como buen marxista, Jameson ha podido privilegiar dos espacios alternativos, el exclusivamente teórico (la potencia del método) y el dramatico (la pedagogía social). De su vocación teórica y obcecación metodológica nadie duda. Sobre su vocación teatral cabe recordar que su originaria devoción sartreana tenía mucho de admiración al teatro comprometido del frances, así como el hecho de que su unica monografia de autor esté dedicada a Brecht. Ahora bien, en este preciso libro titulado *Brecht and Method* (1998), Jameson insiste en una doble restitución narrativa. Por una parte defiende la breve producción narrativa de Brecht. Por otra, comenta con entusiasmo la peculiar inflexión *épica* del teatro del alemán. Si en la conferencia *episch* será *inmanente*, lo épico, ahora, para Jameson, deviene

«*narrative storytelling*» (43). Lo que no es poco, pues precisamente esa naturaleza narrativa permite mecanismos de expansión y concentración del relato que favorecen el efecto de extrañamiento. Brecht, recuerda Jameson, citaba con frecuencia un pasaje de Döblin: «A diferencia de lo dramático, lo épico puede cortarse (*schneiden*) como con tijeras en trozos separados (*in einzelne Stucke*)». Esos trozos segmentados del relato obtienen una rara autonomía y una insólita capacidad de supervivencia. *Lebensfahig* (viables) los llama Döblin: pensemos en los trozos narrativos (episodios) literalmente resucitados en *Middlemarch* o en *Unerhoffies Wiedersehen*, el relato de Johann Peter Hebel al que alude Jameson al final de su conferencia. En un capítulo ya titulado «*Episch* o la tercera persona» (51-58), el teórico norteamericano explica el efecto que esa disponibilidad narrativa produce cuando se aplica al sujeto, es decir, en el psicoanálisis freudiano.

> Según Habermas el psicoanalisis freudiano propone fundamentalmente una reescritura, un reelaboracion novedosa de la vida narrativa implicita del sujeto: asi que lo que sale a la luz finalmente es [...] la capacidad de la narrativa para reestructurar nuestra representación «imaginaria» de ese *actante* que es el yo, el ego, la primera persona o como se quiera denominar (52).

Épica y narrativa son términos que en alemán se superponen. Y Jameson piensa aquí en alemán, en compañía de Freud, Brecht, Habermas y —no se olvide— Auerbach, cuya

Mimesis proporciona el sentido de la *hipotaxis* integradora de fragmentos, bañada por la inmediatez divina. Así, un estudio sobre Brecht, dramaturgo y metodólogo, auspicia esta singular defensa de la narrativa, forma elástica, descomponible, y por ello mismo recomponible en reestructuraciones (resurrecciones) retrospectivas. La evocación del *Angelus Novus* es inevitable: «Bien quisiera él detenerse (*verweilen*), despertar a los muertos (*die Toten wecken*) y recomponer lo despedazado (*das Zerschlagene zusammenfügen*)» (Benjamin, 1980: 697). Lo despedazado, en la vida personal, son fragmentos desiguales, desacompasados, descompensados. Sólo en los bucles del tiempo se obrará el milagro de la compensación: «Por muy típico que sea, el fragmento de una vida, no constituye una muestra de una red uniforme: las promesas pueden no mantenerse, y un inicio fogoso puede ser seguido por un declive; los poderes latentes pueden encontrar su oportunidad largamente esperada; un error pasado puede propiciar una gran recuperación» (*Middlemarch*, 1994: 832). Ya en sus lecturas de Lukács de los años sesenta y setenta, Jameson se muestra muy sensible al prestigio concedido a la novela como forma absoluta, frente a la preferencia hegeliana por la épica y luego, claro está, por la filosofía. En Lukács, precisamente, la «primacía de la narración» (171) se afirma en demérito parcial de la filosofía, pues los atributos de intelección y autoconciencia que Hegel concede a esa disciplina, como superación del arte, Lukács los devuelve al ámbito del arte, situándolos coyunturalmente en sede narrativa. La novela es para él una forma matricial de intelección histórica. La novela instituye cogni

cion histórico social En un pasaje muy sugerente, Jameson nos recuerda que, para el teórico húngaro, los dilemas kantianos de naturaleza epistemológica no se resuelven en la filosofía decimonónica, ni siquiera en Hegel, sino más bien en la novela decimonónica:

> Lo que Lukacs describe como verdad proletaria es, por el contrario, una percepcion de las fuerzas activas en el presente un disolvente de la superficie reificada del presente en una coexistencia de tendencias historicas variadas y conflictivas, una traduccion de objetos inmoviles en actos y actos potenciales en consecuencias de actos. En efecto, estamos tentados de afirmar que, para el Lukacs de *Historia y conciencia de clase*, la ultima resolución del dilema kantiano no se encuentra en los propios sistemas filosoficos decimonónicos, ni siquiera en Hegel, sino mas bien en la *novela* del siglo XIX (189).

Jameson es consciente de lo aventurado de esta hipótesis, pues encierra un intuición de graves consecuencias. No se trata de sugerir, como hiciera Hillis Miller en un estupendo ensayo («Reading Telling: Kant»), que la novela pueda surgir (dialécticamente) en los entornos de la casuística pedagógica del ejemplo (el caso concreto) que ilustra la tesis universal, sino que la novela misma tiene preferencia sobre la tesis universal en el alcance de su verdad. Lukács valora la novela porque no presupone ni la trascendencia del objeto (como en la ciencia) ni la del sujeto (como en la etica) sino una neutrali

zación de ambos, su reconciliación mutua, «que, así, anticipa la experiencia vital de un mundo utópico en su propia estructura» (190). El *realismo* decimonónico será, para Lukács, la traslación a términos puramente sociohumanos del pretérito conflicto entre hombre y destino (o naturaleza). Estamos de nuevo, es evidente, en el providencialismo secular de George Eliot, una escritora de ideas atadas (inheridas, inmanentes) a visiones, una productora, por ello, de relatos definitivamente utopicos, ávidos de reconciliacion:

> El objetivo etico primordial de la vida humana es la utopia, es decir, un mundo en el que el significado y la vida son de nuevo indivisibles, en el que se logra la unidad de hombre y mundo. Pero este lenguaje es muy abstracto y la utopia no es una idea sino una visión. No es pensamiento abstracto sino una narracion concreta que es el terreno de pruebas de toda actividad utopica (*Marxism and Form*: 173).

La Historia efectiva (moderna, rupturista, evolutiva) y la novela obtienen asi una repentina reciprocidad coextensiva. La Historia apocaliptica sólo puede tratarse de forma narrativa porque ella misma, parece, se produce de manera narrativa. En su defensa de la historiografía marxista practicada por Sartre, Jameson recuerda que las nociones de ruptura, cambio y lucha históricos sólo pueden expresarse en formato novelesco: uno piensa, en efecto, en la Revolución Francesa y sus narrativas, providencialistas, milenaristas, correspondientes (Burke, Dickens...). Segun Jameson, para el filósofo

francés, «la peculiaridad del momento revolucionario reside en que, en su transcurso, la historia toma por primera vez la forma de acontecimientos narrables, se muestra como una continuidad con un principio, un desarrollo y una conclusión...» (259-260). Malraux llamaba a este momento *apocalipsis* (260), es decir, revelación, lo cual nos devuelve a la resurreccion visionaria. Hillis Miller (1990), por su parte, nos recordaba que todo apocalipsis es ya un tropo narrativo.

En su ensayo «Of Islands and Trenches: Neutralization and the Production of Utopian Discourse» (*The Ideologies of Theory*, vol. 1), lectura de *Utopiques. Jeux d'Espaces* (1973) de Louis Marin, Jameson vuelve a insistir en la naturaleza esencialmente narrativa de la visión o cognición utópica. De ahí la exigencia de una narratología en los ámbitos de la praxis utópica: «Aunque resulte paradójico, cabe sugerir que el marco teórico de esta práctica utópica debe localizarse "junto con el redescubrimiento y el estudio renovado de la inagotable "filosofía del futuro" anticipatoria de Ernst Bloch" en el área del análisis narrativo» (77). Pero la cosa no queda ahí. Jameson llega incluso a reclamar la perentoria creación de «toda una filosofía de la praxis narrativa», articulada desde las intersecciones múltiples del análisis narrativo y otras disciplinas académicas como la semiótica literaria, la etnometodología o la antropología.

La norma marxista que Jameson se autoimpuso, «¡Siempre historizar!»[9], parece aquí progresivamente sometida a una

9 Con este eslogan se abre su Prefacio a *The Political Unconscious* (1981: 9)

enmienda, «¡Siempre desnarrativizar!», ya que prácticamente todo *constructo* ideológico textual (filosofía, literatura, teoría) está construido narrativamente. Comprenderlo, pues, exige su desmontaje analítico. Desnarrativizar es, pues, denunciar la naturaleza narrativa de aquello que se presenta de forma diversa (dramática, lógica, dialéctica, expositiva). No sólo Hayden White, sino también Arthur Danto (*Narration and Knowledge*, 1985) y Andre Jolles (*Einfache Formen*, 1982), han ayudado a Jameson a reforzar una sospecha que desborda, en su sofisticación, la intuición matricial que el mismo recogía en sus inicios como teórico: «La noción de Lukacs de que la narración es nuestra forma básica de enfrentarnos con el propio tiempo y con la historia concreta» (1972: 62). De hecho, las tesis de Danto irrigan los primeros capítulos de *A Singular Modernity*, su reciente ensayo sobre la ontología del presente, en los que las categorías de la modernidad (racionalización, reforma, secularización...) son sometidas a un desmontaje tal que quedan reducidas a «opciones narrativas y posibilidades alternativas de contar historias» (2002: 32). Parece como si Jameson cediese a regañadientes al eslogan posmoderno que él mismo denunciara, el de la narratividad de todo. En el fondo, su ataque a la inmanencia de los neohistoricistas en *Postmodernism*, once años atrás, tenía mucho de recelo ante la volatilidad de las soluciones narrativas, descritas por Jameson como «montaje de atracciones históricas» (1991: 190). Hace menos de tres años, su suspicacia parece vencida, pues no sólo admite la preeminencia hermenéutica de lo narrativo, sino que admite, *en passant*, formas de lectura tropológica otrora silenciadas·

> Del mismo modo que Danto mostro que toda historia no narrativa es susceptible de traduccion en forma narrativa, yo diría que la deteccion de estructuras tropologicas en un texto determinado es de suyo una operacion incompleta, y que los tropos son signos y sintomas de una narrativa oculta (40).

En definitiva, refulge ahora en toda su intensidad la ironía brutal de Eliot al poner en boca de Rosamond el comentario ya citado: «Los estudios de Fred no son muy profundos [...] sólo está leyendo una novela». Pues Eliot intuye que, de alguna oscura manera, basta con leer novelas, eso sí, las novelas correctas, para entender el mundo. *Middlemarch* lo es, una novela recta, correcta, corregida y —según Jameson resurrecta. Una narración que es mas que un romance o una alegoría: es una «construcción de una comunidad o una *Gemeinschaft*», una demostración de las «interrelaciones secretas de las existencias humanas», un sintoma de la «creciente desintegración de la comunidad, de la creciente dificultad que tienen sus contemporaneos a la hora de sentir y experimentar su sociedad como una totalidad orgánica» («Criticism in History», *The Ideologies of the Text*, vol. I, p. 125). Jameson llega incluso a atribuir inconsciencia («...George Eliot no siempre es consciente») a la genesis narrativa de esta poderosa vision politica *Middlemarch* es, en suma, una novela modelica. Y ya era hora de que se afirmase en el entorno de la herencia lukácsiana, tan lastrada por el prejuicio que asigna a Goethe, a Balzac o a Tolstoi las virtudes de la excelencia realista La novela inglesa del XIX no se cir

cunscribe a Scott (Lukacs), Emily Brönte (Eagleton) o Dickens (Raymond Williams). No sólo George Eliot, sino también Thackeray, merecen mucha más atención de la recibida.

4. Inmanencia / trascendencia

El problema es la inmanencia. Desde Lukács: «La novela es la epopeya de un tiempo donde la totalidad extensiva de la vida no esta ya dada de una manera inmediata, de un tiempo para el cual la *inmanencia* del sentido de la vida se ha vuelto problema, pero que, no obstante, no ha dejado de apuntar a la totalidad» (1966, 59). El problema es la inmanencia que apunta a la totalidad.

Según Jameson, Sartre entendía el realismo como una búsqueda de la autenticidad que, pese a estar inextricablemente bañada en *mauvaise foi*, suponía una fidelidad absoluta a la situación inmediata del presente. Ello exigía una extirpación quirúrgica de toda trascendencia. Jameson ha buscado siempre hacer suyo este celo antitrascendente. Preside, en efecto, las disposiciones metodologicas de su celebre ensayo «On Interpretation», donde el objetivo es nada menos que la creacion de un «modelo hermenéutico inmanente antitrascendente» (23). Diez años despues, sin embargo, Jameson se muestra muy escéptico respecto del alcance de la vocacion inmanente de los neohistoricistas, para quienes nada «abstracto» (trascendente) cabe dar por sentado, ni siquiera (ay) las clases sociales. En tiempos de invisibilizacion (microfísica, diría Foucault) del poder, conviene andar precavidos, advierte Jameson, pues lo trascendente está. Y al estar dicta su ley:

> La contradiccion entre la inmanencia y la trascendencia no ha cambiado, en todo caso, se ha intensificado a causa de las fuerzas extraordinariamente sistemáticas y unificadoras del capitalismo tardio cuya omnipresencia las vuelve invisibles. de modo que su funcionamiento trascendental no parece plantear el problema intelectual de la trascendencia tan tangible y dramaticamente como en sus primeras fases. cuando el capital era menos completo y mas intermitente (1991: 185-186).

El uso de los términos inmanencia y trascendencia es pues determinante en toda apuesta teórica de Jameson, muy especialmente en la presente conferencia. Esta en juego nada menos que la supervivencia del contenido trascendente, no sólo como sustrato de mutaciones históricas, sino también como coartada en el acto interpretativo. Jameson asegura aqui que su comprension de ambos terminos procede de Kant. Mi impresión es que dicha procedencia kantiana le fue probablemente señalada al teórico norteamericano por parte de Adorno. Deleuze y Guattari. Otros candidatos de paternidad existían, como Descartes o Spinoza. Que el primero pudo anticipar una comprensión reconciliada de ambos conceptos es algo que Blumenberg, en su empeno por retrasar o impugnar la secularización, ya entrevió[10]. Pero Jameson prefiere remontarse a Kant. En su monografia sobre Adorno (1990·

10 Blumenberg comenta la reabsorciou de las consecuencias del absolutismo teologico en una suerte de *absoluten Immanenz* (1966 233)

117 118) se destaca de hecho la lectura que hace el filósofo alemán del retorno kantiano a la inmanencia, inmanencia mental, sin duda, pero inmanencia al cabo. El pasaje evocado es el siguiente:

> La prisión en la inmanencia a que este condena al espíritu tan honrada como cruelmente, es la prisión en la autoconserva ción, como la impone a los hombres una sociedad que no conserva más que una negación ya innecesaria (1975: 388).

El retorno supone, pues, un apresamiento, honrado y cruel, de la mente o espíritu en la inmanencia. Prisión, en suma, de autoconservación. En *Qu'est ce que la philosophie*, Deleuze y Guattari vuelven sobre este retorno kantiano, no sin antes pagar sus debidos respetos al más firme custodio de la inmanencia, Spinoza, «el único que no ha mantenido nin gún compromiso con la trascendencia» (1991: 49). Dicha custodia no es tarea fácil, pues la ilusión de trascendencia acecha en todas las esquinas, tratando siempre de violentar el horizonte inmanente, sea con una atribución clandestina, «hacer la inmanencia inmanente a algo», sea mediante una imposición espuria, «reencontrar una trascendencia en la propia inmanencia» (50 51) Piedra de toque o patata caliente de la disciplina filosófica, la inmanencia rechaza este crédito y se perpetua en su bancarrota ontológica, inmanente sólo a sí, peligrosa, ladina, capaz de devorarlo todo, incluidos los sabios y los dioses. No me resisto a citar por extenso esta hermosa *laus immanentiae*:

> Se podría considerar que la inmanencia es la piedra de toque de toda filosofía, ya que asume todos los peligros que debe afrontar esta disciplina, todas sus condenas, persecuciones y negaciones [...]. A primera vista no entendemos por qué la inmanencia resulta tan peligrosa, pero así es. Devora a los sabios y a los dioses [...]. La inmanencia no lo es mas que para sí misma y, por tanto, lo toma todo, lo absorbe todo, y no deja que subsista nada a lo que ella pueda ser inmanente. En cualquier caso, cada vez que interpretamos la inmanencia como inmanente a algo, podemos estar seguros de estar reintroduciendo la trascendencia (47).

El problema es que Kant sitúa la inmanencia en la conciencia (subjetividad) trascendental del sujeto reflexivo, salvando de este modo, no ya los fenómenos, sino la trascendencia misma[11]. En el legado de esta intuición kantiana se autoriza, además, una lectura, la de las emergentes marcas o cifras de trascendencia en el plano mismo de la inmanencia. Dichas marcas son, para Husserl, el Otro o la Carne, y revelan el obrar de la trascendencia en la inmanencia misma. Para el fundador de la fenomenología, la inmanencia es la conciencia como flujo de alteridad heterogénea en cuyas «regiones de no pertenencia» se reestablece

11 Pero no es ya la trascendencia de algo o de un Uno superior a todo, sino la de un Sujeto al cual se le atribuye el campo de la inmanencia siempre que este sujeto pertenezca a un yo que representa necesariamente dicho sujeto. El mundo griego se hace, en toda su vastedad, inmanente a la conciencia: «El mundo griego que no pertenecía a nadie, cada vez se convierte más en la propiedad de una conciencia cristiana» (48).

> en el horizonte algo trascendente: unas veces, bajo la forma de una «trascendencia inmanente o primordial» de un mundo poblado de objetos intencionales, otras como trascendencia privilegiada de un mundo intersubjetivo poblado de otros «yoes», y otras como trascendencia objetiva de un mundo ideal poblado por formaciones culturales y por la comunidad de los hombres. En la modernidad no nos contentamos con pensar la inmanencia en lo trascendente, queremos pensar la trascendencia en el interior de lo inmanente, y esperamos que la inmanencia propicie la ruptura (89).

Esta modulación fenomenológica del problema exhibe muchas concomitancias con la propuesta tipológica de Jameson, en la que está en juego la recta (correcta, resurrecta) inherencia de lo trascendente en lo inmanente. Husserl emplaza a dicha reconciliación la virtualidad de un alumbramiento cognoscitivo de mundos potenciales: un mundo de gentes y objetos intencionales, un mundo intersubjetivo lleno de alteridades, un mundo ideal poblado de formaciones culturales y comunidades humanas. Estamos, de nuevo, en la órbita de la visión social de George Eliot, capaz de provocar, en el seno de su novela de trascendencia inmanente, un mundo inteligible compuesto de comunidad, de ideologías, de voluntades torcidas, de destinos cruzados y, sobre todo, de alteridad. Lo trascendente, para Husserl, es el Otro. Algo similar afirma Lévinas cuando identifica la idea de Infinitud con «la propia trascendencia», para luego advertir que «no es la insuficiencia del yo la que impide la totalización, sino la

infinitud del Otro» (1990: 78). En Sartre, estas marcas de otredad trascendente en la inmanencia se vinculaban a la mala fe, actos de reconocimiento pasivo por parte de la conciencia de la objetividad innegociable de las relaciones interhumanas, de la existencia de un colectivo reglado, del papel del otro, la mirada ajena, el cara a cara de Lévinas, en la constitución del yo. Sartre lo llamaba «alienación a través de otra gente» (*Marxism and Form*: 303). Algunos, como el protagonista de *L'étranger*, no pudieron soportar esa mirada ajena. Otros, como Jameson, sitúan en esa conciencia trágica, negativa, un inmenso potencial de reforma, provisionalmente sito en la inmanencia narrativa. Esos momentos de confrontación con el otro y de autodecepción exculpatoria, asegura Jameson, portan y comportan alteridad.

Esta alteridad trascendente, debe sugerirse, quedará dispersa en el plano de la inmanencia. No conviene, a los efectos de la exégesis, imponer directrices o tensiones narrativas unilaterales cuando el potencial de trama es múltiple y pluridireccional. Pensemos en la metáfora de la red que impregna *Middlemarch* y que Henry James hizo estratégicamente suya. En definitiva, no sabemos si Jameson es anuente o no con el derrocamiento de Edipo (y de su *Familienroman* asociado) a manos de Deleuze y Guattari. Sí sabemos, en cambio, que se ha apropiado en repetidas ocasiones del potencial antialegórico del Anti Edipo[12], que transita predios muy vecinos y establece alianzas similares:

12 Véase, por ejemplo, un elogio incondicional en «On Interpretation» (1996-21 23).

Si utilizamos una vez mas los terminos kantianos es por una razón simple. Kant se proponía, dentro de lo que el deno minaba revolucion critica, descubrir criterios inmanentes al conocimiento que permitieran distinguir el uso legitimo y el uso ilegitimo de las sintesis de la conciencia. En nombre de una filosofia *trascendental* (inmanencia de criterios), denunciaba el uso trascendente de las síntesis caracteristi co de la metafisica. Debemos decir tambien que el psicoa nalisis tiene su metafisica, a saber, Edipo. Y que una revolucion, esta vez materialista, sólo puede pasar por la critica de Edipo, denunciando el uso ilegitimo de las síntesis del inconsciente tal y como aparece en el psicoanálisis edipico, con objeto de encontrar un inconsciente trascen dental definido por la inmanencia de sus criterios y una practica correspondiente como esquizoanalisis (1972, 89)

5. Providencia

Quizás lo más problematico de la presente propuesta de Jameson, de su «esquema de permutacion estructural», resida, como vimos, en la *inejemplaridad* de ciertos tipos, al menos dos, la novela de inmanencia inmanente y la novela de inmanencia trascendente. De la primera poco sabemos, a parte de que, como sucede con las buenas almohadas, es compacta, mullida y conforta. En ella suponemos que el sen tido trascendente (el contenido: las plumas) ha quedado en cierto modo retenido, adherido internamente al continente (la forma: la funda de la almohada). Lo providencial no ten drá aquí sitio, dado que implica un despliegue telico, progre

sivo, pleno de abandonos puntuales, adelgazamientos repentinos, vaciamientos, huecos, instancias de penuria que la plenitud (forma-contenido) no puede tolerar. No es una buena almohada aquella que se vacía en su centro tras el primer uso. Destensada, escuchamos el rumor del continente, de la forma, de la funda, que se roza consigo misma. Mala cosa. ¿Qué tipo de novela es, entonces, esa que de plena, de muelle, de gozosa, no permite diseños de anticipación providencial, dificultando, por ello, el telismo catastrófico que Aristoteles veía en toda trama? No sabemos. Nos preguntamos, entonces, si es posible una novela de inmanencia a secas, de inmanencia, no inmanente a nada. Puede que sí. La providencia, en ella, quedara también excluida. Cualquier atisbo de telismo, de arquitectura global, disposición anticipada o argamasa unitiva, será mero espejismo en la llanura (mil llanuras) de su prosa inmanente. Aquí reinará siempre el azar o *casus* (*Zufälligkeit*) como principio de aventura: *die Abenteuerlichkeit* (Hegel, 1978: 211). Hablando en plata: el *Amadís*, el *Lazarillo*, el *Quijote*. Hitos probables de narrativa inmanente, no inmanente a nada. Ni el «desengaño» final del Quijote ni la «buena fortuna» de Lázaro parecen argamasa suficiente para sostener sus narrativas. Puede que Claudio Guillén, maestro coyuntural de Jameson, nunca hubiera afirmado esto, pero sin duda concedió, en su momento, una atención a la picaresca española de la que su discípulo se habría beneficiado. Volvemos, otra vez, al prejuicio lukácsiano, al prestigio, en este caso, de la novela decimonónica, en detrimento de formas narrativas mucho más

puras y matriciales: la picaresca, primero, y la magmática y pluriforme novela del siglo XVIII. Insisto en esta cuestión porque el tratamiento que Jameson da a la narrativa de Daniel Defoe resulta problemático. *Robinson Crusoe* se nos presenta, curiosamente, como un texto inmanente que ha interiorizado el azar y permite la evolución del personaje en el ámbito de la contingencia, prescindiendo así de un causalismo providencialista. Jameson describe este texto, autobiografía espiritual, como ya secular, y asegura que las creencias religiosas de Defoe no importan, pues la religión opera como mera condición externa. Ahora bien, ¿ante qué estamos?, ¿ante una novela de inmanencia inmanente o de trascendencia inmanente? Lo segundo es improbable, pues la pulsión alegórica es menor, casi una mera reverencia genérica a un precedente innegable, *The Pilgrim's Progress* de Bunyan. Respecto a lo primero, la inmanencia inmanente, se me antoja difícil siquiera pensar en conciliar el sueño sobre *Robinson Crusoe*: su plenitud es dudosa. Más bien parece una carcasa vacía. Por otro lado, bullicios de germinación trascendente, en su interior, son del todo impensables. Quizás, después de todo, la religiosidad de Defoe sí importe, pero *a contrario*, como religiosidad irónica, como providencialismo estratégicamente autoimpuesto no sólo con actitud paródica, sino con fines eminentemente crematísticos. Si Defoe no hubiese bañado sus relatos en ese «*providential lore*» al que alude Jameson difícilmente habrían tenido aprobación, circulación y venta. Contar la vida, sólo la vida, en toda su inmanencia, en toda su abundancia, en toda su irrelevancia, resultaba enton

ces de una crudeza ofensiva. Y Defoe lo sabía. Huelga decir que *Moll Flanders* se indigestó a muchos lectores, muy a pesar de sus apelaciones a la providencia que puntúan este relato. Tampoco era funcional la providencia en *The Journal of the Plague Year*, pese a su presencia léxica constante, pues el objetivo de Defoe era describir una crisis urbana en todos sus detalles siniestros. Y en estas tres novelas de Defoe, como en el resto de su produccion narrativa, se asiste a una invasión extrema de irrelevancia narrativa, un exceso de material proairetico, diríamos con Barthes, huérfano de tutela hermenéutica. La razón la aduce astutamente Claudio Guillén en el coloquio final con Jameson, al apelar a la picaresca y a Cervantes como dominios textuales pertinentes. Según Guillen, «en las *Novelas Ejemplares*, y no solo en el *Quijote*, se presenta toda una vida, algo que no siempre ha sucedido en la historia de la novela». El problema de *contarlo todo*, toda la vida, como en ciertas formas de parresia estudiadas por Foucault, reside en la atencion a materiales no necesariamente previstos por la disposición providencial. No todo lance sucedido obtiene significado, ni catafórica ni anafóricamente. Guillén aduce con astucia el breve dialogo irrelevante entre la mujer del teniente alcalde y el anciano Contreras en *La Gitanilla*. El debate se traslada entonces a la distinción aristotélica entre poesia e historia. Y Jameson recuerda, de manera sucinta, el comportamiento interpretativo de la providencia: «Yo diría que esa es la dirección que debe tomar el realismo providencial: localizar estos sucesos históricos sin significado, trasladarlos de algún modo de vuelta a la realidad y, como dice

Aristóteles, hacer que encajen verosímilmente con la historia». Jameson habría hecho mejor en apelar a Walter Benjamin, pues sus palabras calcan el espíritu de las *Tesis de la filosofía de la historia*: «Nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia» (1980: 695). Ahora bien, cuando Guillén apela al «propio peso ontológico» de la historia no lo hace necesariamente depender de una recolección hermenéutica por parte del Mesías. Quizás ese peso, lejos de ser una carga recuperable, resulte ser tan sólo eso que Hegel (1979: 48) llamaba *fenómeno* (*Erscheinung*) como *realidad inefectiva*, nunca *Wirklichkeit*, a saber, «cualquier ocurrencia (*jeden Einfall*), el error (*den Irrtum*), el mal (*das Böse*) y todo lo que pertenece a ese campo, así como cualquier existencia atrofiada o efímera (*verkümmerte und vergängliche Existenz*)», o sea, contingencia no asumible por la totalización del Espíritu. No digo que Guillén insinúe precisamente este extremo, pero su apelación a Cervantes invita a pensar en una objeción dura al argumento de Jameson: las narrativas cervantinas, tan llenas de gratuita incidentalidad, tan adictas a la seca contingencia, parecen suceder a veces en planos de inmanencia no inmanente a nada, inmanencia neta, desplenificada. Mi sensación es que Defoe recibe esa herencia y hace eficaz uso de ella. La diferencia es que la Inglaterra del siglo XVIII le obligaba a hacer reajustes y concesiones. La concesión más alarmante es el *fiat* providencialista con que arrancan y se cierran sus relatos, pero bien podríamos entenderlo en clave de esa precisa ironía romántica que Jameson describía en su ensayo sobre Lukács.

> Esa unidad [significado experiencia humana] no surge del mundo, como en la epica, sino que es la mente del novelista la que trata de imponerlo, por *fiat*. Por esta razón, la activi dad del novelista siempre esta teñida de lo que los románti cos alemanes llamaban «ironía» (1971: 173).

No parece que en los relatos de Defoe opere la aducida interiorización del azar, el azar es más bien un horizonte externo de golpes fortuitos que determina la trayectoria errá tica de los personajes. El sentido pudo ser dado por Defoe al final, irónicamente, en gesto de desmayada condescendencia con los ideologemas dominantes de su época. ¿Ironía en Defoe? Parece difícil de aceptar, pero puede que sí, y mayús cula. Así lo pudieron sentir algunos de sus discípulos más aventajados, como Smollet o Thackeray

Jameson no es en absoluto insensible a estos artefactos narrativos de contingencia errática. Lo que ocurre es que los desplaza indefectiblemente hacia un pasado precapitalista, un horizonte socioeconómico regido por el comercio y no la producción capitalista, en el cual el intercambio de fronteras entre dos modos de producción hace precipitar desenlaces catastróficos, inversiones bruscas, repentinos cambios de suerte, inflexiones del destino no siempre asumibles por el diseño providencial. Jameson prefiere entonces hablar del *art novella* de las sociedades todavía feudales. Ahí entrarían, quizás, las *Ejemplares* invocadas por Guillén, o el mismísimo *Quijote*. Y, como en *Middlemarch*, la experiencia del dinero también aquí es determinante, como lo es en *La gitanilla*,

dicho sea de paso, *novella* en la que personajes inefectivos e inesenciales como el viejo Contreras empeñan sus reales por maravedíes: quizás el diálogo, después de todo, sí tuviera su razón de ser. Veamos cómo argumenta Jameson en su célebre ensayo «The Ideology of the Text»:

> La experiencia del dinero marca la forma, antes que el contenido, de la narrativa que, ocasionalmente, puede incluir mercancías rudimentarias y monedas, pero que el valor incipiente organiza a través de una concepción del Evento estructurada en torno a las categorías de la Fortuna y la Providencia, la rueda que gira trayendo buena suerte y luego arrumándola... En esta producción cultural, aun se considera que el sujeto individual es la matriz de los eventos y solo puede articularse por medio de una narrativa no psicológica (1988: 52).

El teórico norteamericano se está apoyando indudablemente en las páginas que Hegel dedicara en *Lecciones sobre la estética* al principio de aventura contingente del arte romántico:

> Esta relatividad de los fines en un entorno relativo cuya determinidad y complicación no reside en el sujeto sino que se determina exterior y contingentemente (*äusserlich und zufällig bestimmt*) y conduce tanto a colisiones contingentes como a ramificaciones entrecruzadas de modo extraño, constituye lo aventurero que ofrece el tipo fundamental de lo romántico (430).

Hegel ilustra su argumento, lo adivinan, con el hidalgo manchego, el más terco entre quienes «combaten aquí por la propia gloria», aquel cuya peripecia inmanente carece totalmente de necesidad: «En la mayoría de estos temas no se da ninguna coyuntura, ninguna situacion, ningún conflicto que hiciera necesaria la acción ..» (432). En definitiva, no parece que la novela de inmanencia inmanente pueda tolerar esta articulacion azarosa de sucesos o casos. Su supuesta plenitud desautorizaria tanta contingencia inefectiva. La tipologia de Jameson no parece contemplar, por ello, la parte sumergida del inmenso iceberg que es la narrativa occidental. La emergente es ya narrativa psicologica, del *Wilhelm Meister* en adelante. Otros, como Bloom, situarán el origen en *Persuasion*, de Jane Austen, texto poderosamente providencial que pivota en torno al tropo de la resurreccion o recaptura de la ocasión fallida[13]. Menos mal que otros, como Bajtin, se han preocupado por sumergirse y escrutar el resto del iceberg que queda bajo el agua. En cualquier caso, los buceadores que han estado allí saben que el *resto* es, en realidad, la punta soleada.

6. Utopia

La utopia es un exceso de sentido (trascendente) que desborda la forma. En su voluntad de derrame, se parece al inconsciente: «Es lo que excede la intencionalidad» (Jameson,

13 Bloom razona en términos que aproximan esta novela a la presente lectura de *Middlemarch*, especialmente cuando afirma que la protagonista de *Persuasion*, Anne Elliot, «combina la ironia de Austen con un sentido wordsworthiano de la esperanza aplazada» (1994: 256)

1991: 213). Paul Ricoeur sugería una distinción ya célebre: «La patología de la ideología es la disimulación, mientras que la de la utopía es la evasión» (1986: 3-). Si existe, pues, una *dissimulazione romanzesca* (Raimondi), podremos también hablar de una fuga narrativa. Trazas de esa huida, huida definitivamente adelante, hacia un *nulle part* o *place vide* (Ricoeur), son las que persigue aquí Jameson en el ámbito estrictamente narrativo. No solo por el potencial de alumbrar el presente que pueda tener lo utópico, sino por una creencia genuina en su potencial de cambio social. A Jameson cabría describirlo como *philosophe*, en el sentido dieciochesco, de la utopía. A ese no lugar ha dedicado casi toda su producción, un inmenso esfuerzo intelectual que se ha desplegado, no en vano, en un horizonte filosófico (Deleuze, Foucault) radicalmente espacializado. Con todo, Jameson no se resiste a seguir pensando el tiempo. La utopía tendrá que ver con lugares, entrevistos, lejanos, pero sitos indefectiblemente en el tiempo. En el tiempo como ámbito del cambio, claro. Y el enemigo del cambio no es el espacio, sino más bien la coagulación metafísica que paraliza los casos y las cosas. Jameson se emocionaba al celebrar desplazamientos casi inconscientes en la prosa de Lukács, transiciones conceptuales que permiten la comprensión del cambio pragmático, condición primera de la utopía:

> En cambio, en los capítulos sobre Goethe y Tolstoi encontramos que, quizás, sin ninguna conciencia por parte de Lukacs, este segundo término metafísico, el mundo, se desliza imperceptiblemente hacia uno nuevo: la sociedad. En

> este punto todo cambia, incluida la propia oposicion: la nue va tensión no es metafisica sino histórica, y el hombre ya no mantiene con su entorno social esa relación estática y con templativa caracteristica de su situacion metafisica en el um verso La sociedad es un organismo cambiante en evolucion y, así, el heroe, tal y como Lukacs lo entiende, puede por vez primera no solo contemplar de forma estatica su distancia respecto de la realidad externa, sino *cambiarla* (1971: 181).

Nótese la energia positiva de la cursiva: sino *cambiarla*. Comparese con el enfasis despectivo con que juzga, en la pre sente conferencia, «el inherente conservadurismo estruc tural y el caracter antipolitico de la novela realista como tal». Esta mos ante una misma fuerza. Han pasado más de treinta años, y Jameson no flaquea. Su vehemencia ha sido constante: «Que rria incidir muy especialmente en la necesidad de reinventar la perspectiva utopica en cualquier experiencia politica con temporánea: esta lección, que debemos a Marcuse, es una parte irrenunciable del legado de los años sesenta» (*Postmodernism*: 159). Si hace once años mostraba su indignacion hacia la per manencia opiácea que late bajo la presunta velocidad pos moderna (primera antinomia), era en el fondo porque dicho estatismo narcotizante malversaba toda inversión utópica:

> La persistencia de lo mismo a traves de la absoluta diferen cia [...] desacredita el cambio, pues en lo sucesivo el único cambio radical concebible consistiria en poner fin al propio cambio. Aqui la antinomia realmente conduce al bloqueo o

> paralisis del pensamiento, pues la imposibilidad de pensar otro sistema excepto por medio de la cancelación de este termina por desacreditar la propia imaginación utopica... (*The Seeds of Time*, 1994: 18).

Así las cosas, habitamos un tiempo ciego al futuro, una posmodernidad «en la que la propia experiencia del futuro como tal se ha debilitado, si es que no resulta deficiente» (31). No se olvide que *las semillas del tiempo* son las que Macbeth anhelaba poder contemplar en su crecimiento futuro, para así diferenciar aquellas que crecerán de las que no. «*If you can look into the seeds of time / and say which grains will grow and which will not*» («Si pudieras mirar en las semillas del tiempo / y decir qué granos germinarán y cuales no», *Macbeth*, I, III, 58–59)[14] Si Jameson recientemente se entrego a la tarea intempestiva (*unzeitgemasse*) de estudiar el experimento teatral de Brecht, era porque allí aún sobrevive una promesa de futuro, la vision de una «sociedad renacida o utopica» (1998: 11). Decia al comienzo que Jameson trabaja desde una memoria modernista. Pues bien, esta memoria se ha reactivado poderosamente en los últimos años. No sólo

14 Antonio Gomez Ramos, traductor al español del libro (*Las semillas del tiempo*, Madrid, Trotta, 2000) muy cuidadoso en otras alusiones que quedan anotadas, prefirió no precisar esta fuente shakespeareana, quizás por demasiado obvia. Huelga señalar que las semillas que no crecen quedan sepultadas en el pasado como fenomeno o materia inefectiva. Son, en terminos de Hegel, ocurrencia, error, mal, existencia atrofiada o efimera. Nada podra hacer el Mesias (o el Espiritu Absoluto, que son lo mismo) para resucitarlas.

por esta vuelta a Brecht, que ciertamente es sintomática, sino también por su intento reciente de agarrar el toro modernista (lo pintó Picasso y lo cantaron Hemingway y Marinetti) por los cuernos. Me refiero a su reciente libro *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present* (2002), lleno de nostalgia hacia un periodo no necesariamente periclitado. En él nos tropezamos con latigazos sintácticos ya necesariamente irónicos: «... esa otra dimensión indispensable de la historicidad, que es el futuro» (2002: 22). Un futuro que no es sólo lecho utopico, redencion del presente, sino también tribunal de justicia de ese mismo presente:

> No se ha comprendido suficientemente que el futuro existe para nosotros no meramente como un espacio utopico de proyeccion y desco, de anticipacion y planificacion: tambien fomenta una inquietud ante los juicios de un futuro desconocido que no se puede caracterizar en terminos de simple posterioridad sin desvirtuarla (26).

Muchos gestos modernistas parecieron asumir este desafío judicial. Así, en su ensayo de 1981 «On Interpretation», Jameson entendía el modernismo como una «compensación utopica» de la deshumanizacion en la vida cotidiana. De este modo, la *practica del lenguaje* (el repliegue modernista sobre el lenguaje) en la obra literaria permitiría compensar la *anomie*, la estandarización y la desacralización racionalistas (1996: 42). Este juicio explica retrospectivamente otro con el que Jameson cerraba su ensayo final de *Marxism and Form*,

titulado «Towards Dialectical Criticism», en el que asegura que la producción oracional (ascética, directa, referencial) de Hemingway es su peculiar versión de la utopía marxista (1974: 412). Es imposible no pensar en Sartre ante un juicio de esta índole. Aunque Barthes tampoco anda muy lejos, ese Barthes primerizo (tan sartreano) que en el capítulo «L'utopie de langage» de *Le degré zéro de l'écriture* nos hablaba de «la vasta frescura del mundo presente» (63) no consignable por el narrador con los medios del pasado, ávida por lo tanto de un nuevo lenguaje, una dicción literaria tan gélida como la de Hemingway. El broche que Barthes da a su libro vale como eslogan del modernismo *au degré zéro*. «La literatura se convierte en la Utopía del lenguaje» (65).

7. Resurrección

A Jameson siempre le ha interesado el motivo, en el fondo teológico, de la resurrección.

La resurrección será aquí laica, desencantada, secularizada, pero resurrección: figura inserta en una tipología teológica. Surge como otra forma de insurrección, en tiempos de indigencia revolucionaria. De surrección, de rección, de rectificación, en definitiva, de los cursos históricos (Derrida) o las maderas torcidas de la humanidad (Berlin). «*The time is out of joint. O cursed spite. That ever I was born to set it right*» («El tiempo está desquiciado, suerte maldita, / haber nacido yo para enmendarlo», *Hamlet* I. V. 196-197): corregir un tiempo, rectificar un mundo, resucitar un mundo. Esa es la tarea del héroe, también intelectual. El marxismo, para Jameson, es la

doctrina heroica que proporciona (escenifica) un misterio, un milagro, especie de auto sacramental centrado en la resurrección. Y no salimos de *Hamlet*. En *Spectres de Marx* (1993), Jacques Derrida hizo uso de los versos citados para demostrar no sólo la dimensión de un reto heroico secularmente retomado por Marx, sino también para verificar la persistencia del marco gótico-freudiano en el que tiene lugar la tragedia doméstica que es el marxismo. El acento gótico lo pone la condena a «aprender a vivir con los fantasmas» (1993: 15). El espectro del padre de Hamlet envuelve el drama. Y, como afirma Derrida, «un espectro es siempre un *revenant*, una aparición» (32). De ahí la pertinencia freudiana, pues el *revenant* supone, en cualquier caso, un retorno de lo reprimido. Toda prosa de inspiración marxista está abocada, antes o después, a consignar este retorno. Así, por ejemplo, el ensayo *Sur le matérialisme*, de Philipe Sollers, se articula en torno a la idea de un *retorno de lo reprimido* (*retour du refoulé*): en este caso retorna la materia. Lo mismo cabría decir de Deleuze, donde retorna la inmanencia espinosiana. O de Benjamin, donde el pasado ejerce un retorno constante sobre el presente, deformándolo. Como apunta Cuesta Abad, «la metáfora [también shakespeareana] de la oscura y cargada espalda del tiempo se refiere, más que a un pasado remoto que puede regresar a la memoria, al otro lado oculto que sostiene a cada paso el presente» (2004: 100). Lo paradójico aquí es que, en todas las instancias mencionadas, el retorno de lo reprimido, el trabajo lento o fugaz del *revenant*, no proporciona una rectificación del mundo. Muy al contrario, lo rectificado o resucitado es el

fantasma mismo (el padre, el pasado, la materia, la inmanencia), nunca el escenario de su revelación, pues este queda siempre más deformado, torcido, desquiciado si cabe con su presencia, su *aparicion*, su *fenómeno*, su *manifiesto*: un *fantasma* recorre Europa.

En la novela de trascendencia inmanente el *revenant* es la oportunidad perdida, la cual, según Jameson, «reaparece contra todo pronóstico». Esta re aparición, de lo reprimido como perdido, determina una «temporalidad salvífica», como la del encuentro inesperado (*Unverhofftes Wiedersehen*) del cuento de Johann Peter Hebel o la suerte mudada de Fred Vincy en *Middlemarch*. La corrección (rectificación, insurreccion, revolucion, resurreccion) que propicia la llegada del *revenant* es ahora interna, una suerte de reajuste íntimo de las piezas que constituyen la persona. No estamos ante una aparicion escenica o exterior. Recordemos que Jameson rechazaba el cuento de fantasmas como forma de trascendencia trascendente. Ahora se excluye la «visión de los fantasmas de Heathcliff y Catherine» en la gran novela de Emily Brontë, *Wuthering Heights*. Pese a estas cautelas del teórico, conviene señalar que sus argumentos siempre han estado imbuidos, de forma muy marxista, en la atmósfera gótica del *revenant*. Si Marx aconsejaba con vehemencia que «los muertos sepulten a los muertos» para así evitar una eventual *conjura y resurrección* fatales para el destino de la nueva revolución decimonónica (2003, 34-37), Bloch aseguraba en cambio que «allí donde los muertos entierran a sus muertos puede tener sitio con razón la pesadumbre, y puede darse el

fracaso de la situación existencial» (2004: 508) En la casa marxista, como vemos, no hay acuerdo unánime sobre la necesidad de bajar al jardín a efectuar enterramiento o de subir al desván a practicar un exorcismo. O sobre la virtualidad de la resurrección, que para el caso es lo mismo La escritura de Jameson debe gran parte de su eficacia a determinadas inflexiones sintácticas de naturaleza dialéctica, como esa tendencia a la oposición, tras una hipótesis larga, que concluye en una refutación de la premisa: «... pero [no, nada, nadie]... en primer lugar» Otra inflexión recurrente es la incrustación del tropismo aludido, el retorno de lo reprimido, una figura que espectraliza incalculablemente su relato. Así, en su ensayo «Criticism in History», se muestra muy concluyente sobre una *novella* de Thomas Mann: «*Muerte en Venecia* es la historia del retorno de lo reprimido» (1988: 129). En *A Singular Modernity*, la expresión surge al menos una vez para aludir al retorno de unas grandes narrativas cuya desaparición diagnosticara Lyotard: «El retorno narrativo de lo reprimido» (2002: 6) En *The Seeds of Time* el «retorno de lo reprimido» (1994: 12) alude al regreso de las categorías abstractas de identidad y diferencia en situaciones de crisis. Son muchos los casos, pero no me resisto a citar parte de su provocativa lectura de *El resplandor*, la célebre película de Stanley Kubrik:

> En *El resplandor*, la nostalgia por la colectividad toma una forma peculiar: la obsesión con una época en la que la conciencia de clase resultaba meridiana Incluso el tema del

> sirviente expresa el deseo de una jerarquía social que ha desaparecido y que la espuria atmósfera multinacional en la que Jack Nicholson es contratado por toscos hombres de negocios para realizar un extraño trabajo ya no puede satisfacer. Esto es claramente un «retorno de lo reprimido» con una venganza, un impulso utópico que apenas tiende a la habitual celebración complaciente y edificante, cuya expresión es el propio esnobismo y la conciencia de clase que ingenuamente suponíamos que atacaba («Historicism in *The Shining*», *Signatures of the Visible*, 1992, 95).

Harold Bloom cifraba este retorno del pasado retomado en la figura del *apophrades* (1973: 139). Ni Bloch ni Jameson aceptan esta condena a la ansiedad. Dejar a los muertos insepultos para que así regresen mejor es una solución arriesgada, sin duda, pero sólo de este modo se garantiza el advenimiento (el adviento) de un «impulso utópico». Pero ni Bloch ni Jameson se abocan por ello a una solución facticia. El final feliz que proporciona dicho regreso debe no ser el broche rutinario (feliz, matrimonial, perdiguero) de las narrativas fosilizadas. Bloch no escatima desprecio hacia esta fórmula cómplice con la desigualdad capitalista:

> Allí donde el trabajo no produce alegría alguna, el arte tiene que resignarse a ser diversión, engaño alegre, *happy end* artificial. Ello sirve para mantener en el carril a los oyentes, al final de la comunidad popular fascista o del *american way of life* todo el mundo recibirá algo, y por cierto sin que

> haya habido que cambiar lo mas mínimo la realidad exis tente (204: 503).

Pese a ello, Bloch admite resignado la necesidad radical del final feliz, pues hay un *socialismo* que mantiene «su cami no hacia el *happy end*» (506), un horizonte de pensamiento utópico dinamizado por el «optimismo crítico-militante» segun el cual la verdad es «abridora de caminos» (508). No otra era la persuasion de Fred Vincy, el personaje resu rreccional de Eliot, cuya debilidad, «alentar las esperanzas vanas» (1994, 830), acabó siendo virtud. Lo que no es ya posible es creer que dicho final consista meramente en una donación personal que mantiene intacto el esqueleto de la realidad presente. Dicha donacion pura es imposible. Tam bien Jameson argumenta siempre en términos de compensa ción. Lo reprimido regresa como venganza compensatoria que persigue descompensar el presente. Así, la mayor parte de los fantasmas cuyo retorno anuncia Jameson son espectros pre-pos-modernos, casi siempre modernistas, que acuden con el único fin de impugnar la serialización capitalista (la homologacion de todo lo real por parte del mercado, la racio nalización alienante, etcétera). El objetivo de este regreso es «permitir la posibilidad de momentos parciales de reconci liación en los tiempos modernos» (*Marxism and Form*: 180)

El retorno de lo reprimido es designado en ocasiones lite ralmente como *resucitacion*. Así, en *A Singular Modernity* se nos habla de la «resucitación de la estetica» (2002: 3). Como he venido apuntando, estos términos (resurrección y resuci

tación) bien pudieran constituirse en la alternativa iconográfica a la revolución marxista. La contiguidad de estos conceptos (retorno de lo reprimido, resurrección, revolución) me parece innegable. En este sentido, un largo pasaje de Jameson sobre la consideración sartreana de la revolución en la historiografía marxista cobra una insólita luz retrospectiva. Jameson no se limita a decir que la revolución, según Sartre, genera una rara continuidad temporal en la que se cancela la separación entre sentido y existencia, sino que asegura que el «propio continuo revolucionario» permite que todos los trozos de la existencia queden convenientemente reensamblados.

> En lo sucesivo, todos los gestos y pensamientos, rutinas, decisiones, vida privada y pública guardan relación con el proceso revolucionario, se reorganizan convenientemente y se reevaluan automáticamente por su yuxtaposición con el propio acto central revolucionario (*Marxism and Form*: 260).

Este reensamblaje bajo cielo revolucionario es otra versión de la resurrección *qua* bucle temporal en la novela de Eliot. Es más, en su obrar integrador de trozos dispersos nos recuerda las virtudes de la épica cuyo hijo bastardo, la novela, se empeña en imitar. De ahí que Jameson añada esta fecunda analogía:

> Hemos visto en un capítulo anterior cómo para Lukács la novela era un medio de salvar el tiempo (existencial) sin rumbo, a la deriva, del individuo y proporcionarle una

> especie de significado ritual, aunque de forma imaginaria y en un modo imaginario. El momento revolucionario hace esto en la realidad, a traves de la nueva relacion que se esta blece entre el individuo y la colectividad, y la correspon diente transformacion del tiempo individual (260).

Como en *Middlemarch*, asistimos a la transformación del tiempo individual en un bucle retrocrónico que permite recomponer la vida y sellar los lazos entre sujeto y sociedad. Y como en *Middlemarch*, esta transformación se produce *en* la novela y *por* la novela. La resurreccion se hace inmanente al destino narrativo. No hay *revenant*, ni bucle, ni final feliz, sin novela. Si, como asegura Hillis Miller en una proustiana lectura de la obra cumbre de Virginia Woolf, «en *Mrs Dalloway* la narracion es repetición como la resurrección de lo muerto» (1982: 178), y si dicha novela es junto a *To the Lighthouse*, como quiso Auerbach, un emblema tardio del realismo, ya moder nista, entonces se refuerza aun mas la reciprocidad apuntada: la naturaleza narrativa de la resurreccion y/o el destino resu-rreccional de la novela. Esta triple transferencia bosqueja una curva de retorno, si la revolución histórica seculariza la resu rrección mesiánica, la resurreccion narrativa resacraliza esta revolución histórica. Estamos donde estabamos. De ahi la copertenencia teologica y narrativa de términos como *profecia* o *apocalipsis*. Respecto al primero, Ezio Raimondi, en una poderosa lectura de *I promessi sposi*, auscultaba la flexibilidad del material narrativo ante una potencial invasión milagrosa El critico italiano recuerda que la novela de Manzoni, bañada

en una «justicia de la Providencia ejercida en el mundo» (Joseph de Maistre), sería una «épica pueblerina del prodigio», y como tal, en perspectiva lukácsiana habría de considerarse «el antitipo de la novela» (1974, 207-208). Sin embargo, no se puede descartar una inversión radical de la tipología, pues «no en vano se dice que la novela puede tener algo en común con la *profecía*» (222). Además, ironía, utopía y humildad se reconcilian armoniosamente en esta narración, próxima en este sentido a *Middlemarch*. Respecto al término *apocalipsis*, Jameson, al describir el nuevo tiempo revolucionario, evocaba su uso por parte de Malraux: «Por primera vez, este proceso total al que Malraux (en *L'espoir*) llamó *apocalipsis* involucra a la colectividad, lo quiera o no» (260). Por su parte, Hillis Miller, en una lectura canónica de *Heart of Darkness*, subrayaba la articulación narrativa del tropo del *apocalipsis* como revelación, diferida y oscura en el relato imposible de Conrad. La *euforia* que Jameson descubría en dicha coyuntura revolucionaria («el apocalipsis como euforia de grupo, como transfiguración de la existencia», 260) es la misma que reaparece en el arranque de esta conferencia: «La resurrección pone de manifiesto la *euforia* de una salvación secular».

En este contexto de transferencias constantes entre teología, historia y narratología, no parece casual que Jameson abra su discusión sobre el regreso del modernismo (*revenant*) en la posmodernidad con una evocación del primer historicismo cristiano. Apoyado en Jauss, Jameson procede a una precisión terminológica sobre el primer uso del término modernidad, datable en el siglo V, por parte del papa Gelasio I

(494 495), quien distinguía entre los contemporáneos del periodo anterior y los padres de la Iglesia: «Hay una continuidad entre el presente y el pasado inmediato, ambos se distinguen rotundamente de ese único tiempo histórico en el que los testigos vieron a Jesús con vida» (*The Ontology of the Present*: 17). El criterio de cesura histórica viene dado por la experiencia de un testimonio privilegiado, mientras el *moderno* no ha visto a Jesús, el antiguo, diremos, fue testigo de esa vida. El *moderno* queda, entre otras cosas, investido por un destino equívoco: perseguir la traza, difusa, errática, sumersa, de la prolongada resurrección del ungido, es decir, *los (otros) caminos de Dios entre los hombres*. Es fácil imaginarse a Jameson boquiabierto ante un cuadro como *Resurrection in Cookham* de Stanley Spenser. Algo así como Benjamin alejando y acercando sus gafas, compulsivamente, frente al *Angelus Novus* de Klee. Pero es importante precisar: la presunta resurrección no tiene lugar en el cuadro (una imagen no dice la utopía) sino en la narración que ambos cuadros provocan, instan, instituyen. Benjamin y Jameson novelistas. Sin duda.

8. Misterio

Jameson reconoce la necesaria narrativización del material histórico, «su narrativización en el inconsciente político» («On Interpretation»: 35). Surgen dos cuestiones relacionadas. La primera inquiere el alcance de dicha contaminación, pues una cosa es que la historia sea una causa primera y última («material en bruto») luego narrada a posteriori y otra es que la historia suceda ya de por sí de manera

narrativa Suponemos que lo primero es lo correcto, pues Jameson se dirige explícitamente en su conferencia a la «persona historica y secular sensata». La segunda explora una extensión: ¿implica la narrativización del material histórico una narrativizacion paralela del *materialismo* historico? Por decirlo de manera clara: ¿dónde se nos cuenta el cuento, en el seno de un método o es que el método es ya cuento? Es decir, ¿qué cuenta?, ¿quien cuenta? Jameson llega incluso a admitir en «On Interpretation» que el hegelianismo y el marxismo no son sino narrativas matriciales de corte providencialista. Literalmente: «Las historias providenciales (como las de Hegel o Marx), las visiones catastroficas de la historia...»(1989: 28). Es mucho decir. Para un marxista, claro. Pero es que este es un marxista que dice mucho. Dice hasta lo que los detractores más cerebrales del marxismo (Empson, De Man) no se atreverian a decir. Verbigracia.

> Solo el marxismo puede darnos una version adecuada del *misterio* esencial de nuestro pasado cultural que, como Tiresias tras beber sangre, vuelve provisionalmente a la vida para transmitir un mensaje largamente olvidado en contextos totalmente exóticos» (1989: 19).

La cursiva la he puesto yo: «Sólo el marxismo puede darnos una versión adecuada del *misterio* esencial de nuestro pasado cultural. . ». lo demás. Tiresias vampirizando, ya es teología resurreccional de la tragedia griega. En definitiva, el marxismo nos cuenta un misterio Tengase en cuenta (en la

cuenta de este cuento) que *mystery* es el termino utilizado en la literatura medieval inglesa para designar una pieza teatral breve, de unos veinte minutos de duración, centrada en las partes de algún ministerio o servicio litúrgico, y en las fases determinantes de la vida de Jesús. A estas piezas se las conoce indistintamente como *mysteries* o *miracle plays*, y algunas, como *La Seinte Resurecion*, obra normanda del siglo XII, están dedicadas al milagroso *revenant* de Cristo. Si la novela de inmanencia inmanente era un milagro (*miracle*) de plenitud, la novela de trascendencia inmanente es un misterio (*mystery*) de adviento. Y el marco hermenéutico que instruye y construye ambos dramas, la narratología redencionista y resurreccional de Jameson, es el *master mystery* o misterio matricial. Indudablemente esta declinación trágica de nuestra *matière* la torna si cabe mas misteriosa. Partiamos de una épica que se volvio novela, de una filosofia que se volvio narrativa, de una historia que se quedo en cuento. No contabamos con el drama. Entre otras cosa porque, como recuerda George Eliot, en el ámbito de la novela «todo está por debajo del nivel de la tragedia» (1994: 423).

Pero Jameson advierte al comienzo y final de su conferencia de esta complicación. Las dos piezas invocadas, tocadas por lo que Fryc llamaba *mito de la liberación*, son dos de los llamados *romances* de Shakespeare: *The Winter's Tale* y *Perucles*. En el primero, el retorno de lo reprimido cristaliza tanto en el personaje de Perdita, cuyo nombre invita al juego de la pérdida recuperada, como en el de su madre Hermione, mujer y estatua resucitada al final de la obra. En la segunda es Thaisa, la

esposa de Pericles, la que regresa de su presunta muerte en un genuino *Unverhofftes Wiedersehen*. «*Pericles*. La voz de Tai sa muerta. *Taisa*. Esa Taisa soy yo, supuestamente muerta / y ahogada» (*Pericles* V, III, 35–37). Jameson atribuye la escena de la resurreccion de la estatua a la segunda obra, pero estaba sin duda pensando en *The Winter's Tale*, una obra que le fascina desde hace años. En 1981 abria su ensayo sobre las «Magical Narratives» en *The Political Unconscious* (1996: 103) con unos versos de esta pieza, en los que, dicho sea de paso, se describe la resurreccion de la estatua: «*O, she's warm! If thus be magic, let it be an art*» («¡Oh, desprende calor!, Si esto es magia, que se convierta en arte», *The Winter's Tale* V, III, 109–110). Es la escena precisa que provoca el unico reparo de Bloom a la grandeza de esta pieza tardia de Shakespeare (1998: 660–661). La escena transmite un sabor siniestro, similar al que De Man (*Allegories of Reading*) descubria en el *Pygmalion* de Rousseau. No considero aventurado sugerir que Jameson pudo leer el drama de Shakespeare con la mirada posmetafisica de De Man, uno de sus maestros indudables. En cualquier caso, la resonancia moderna (y modernista) de *The Winter's Tale* es muy amplia. Degústese, sin ir más lejos, esta excepcional emulsión proustiana que hace Frye con la masa del romance shakespeareano. Y no se olvide que Frye nos habla de utopia (*expanded vision*) y resurrección (*time regained*):

> Como a menudo ocurre en Shakespeare, la vision expandida parece tener mucho que ver con el tiempo y la forma en que

lo experimentamos Cabe señalar que *The Triumph of Time* era el subtitulo del *Pandosto* de Greene. y en la primera par te de la obra se reiteran expresiones como «salvaje» (en el sentido de impetuoso) que sugieren una continua violacion de los ritmos temporales convencionales. El Tiempo apa rece como coro: quizás es él, no Apolo, quien controla la accion. Incluso podriamos dar a las dos partes de la obra los subtitulos proustianos de Tiempo Perdido y Tiempo Recu perado. El discurso de Leontes con el que concluye la obra habla del «lapso de tiempo» en el que ha caido con sus celos, y termina «*Hastily lead away*» («Llevanos fuera de aqui, deprisa»). No hay tiempo que perder. una vez que uno lo ha reencontrado (170).

El tiempo. lejos de perderse. se persigue, se encuentra, se rebaña. Por delante sólo está la fuga en las visiones ex pandidas de Utopia. «Llévanos fuera de aqui. deprisa» (*The Winter's Tale*. V. 3. 155). remeda la inscripcion ominosa y providencial que lee Wilhelm Meister en su habitación: «*Zum ersten und letzten Mal! Flieh' Jungling. flieh!*» («¡Por primera y última vez. huye. joven. huye!»). Wilhelm huye, entre otras cosas. del fantasma de su padre putativo, pre cisamente el de Hamlet en el drama que la compañia representa Más asombroso que la inscripcion resulta. no obstante. *el velo del espectro* («*der Schleier des Geistes*». *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. V. 13). que yace sobre su cama. Sepultar o no a los muertos: esa es la cuestión. La cuestión marxista, claro.

Quisiera concluir con dos citas. La primera pertenece a un insigne muerto insepulto, Marcel Proust, *revenant* modernista, con el que se dan cita retrospectiva Benjamin y Jameson y cita prospectiva, según Frye, el mismísimo Shakespeare. El primero en señalar el pasaje fue Benjamin en *Passagenarbeit* (S10a). El segundo, Jameson, quien lo recoge por extenso en *A Singular Modernity* como caso paradigmático de *efecto modernista*. La página, según el norteamericano, está dedicada a los «*misterios* del viaje y el desplazamiento» (la cursiva sigue siendo mía):

> Desgraciadamente, esos maravillosos lugares, las estaciones, de donde sale uno para un punto remoto, son tambien tragicos lugares; porque sin ellos se cumple el milagro por el cual las tierras que no existian mas que en nuestro pensamiento serán las tierras donde vivamos, por esa misma razon es menester renunciar, al salir de la sala de espera, a vernos otra vez en la habitacion familiar que nos cobijaba hacia un instante. Y hay que abandonar toda esperanza de volver a casa a acostarnos cuando se decide uno a penetrar en ese antro apestado, puerta de acceso al misterio, en uno de esos inmensos talleres de cristal, como la estación de Saint Lazare, donde iba yo a buscar el tren de Balbec, y que desplegaba por encima de la despanzurrada ciudad uno de esos vastos cielos crudos y preñados de amontonadas amenazas dramáticas como esos cielos, de modernidad casi parisiense, de Mantegna o de Veronés, cielo que no podia amparar sino algun acto terrible y solemne, como la mar

> cha a Balbec o la erección de la Cruz (Proust, 1954: 645, 1966: 250).

Los términos los puso Proust: *miracle*, *mystère*. Jameson se limita a perseguir el bucle temporal. Pero no abandona la retórica sangrienta de la tragedia historicista, el vampirismo de un presente que succiona sangres del pasado.

> Es algo así como la encarnación proustiana de la «*Querelle des anciens et des modernes*», cuya forma canónica se encuentra en la caracterización de Tante Léonie, tanto en el despotismo como en la puntillosa insistencia en la ceremonia y la repetición, como Luis XIV. Aquí también, el banal viaje en tren «moderno» bebe, por así decirlo, la sangre del pasado y vuelve a emerger en el drama trágico de la Crucifixión: la modernidad se reinventa como solemnidad trágica, pero solo a costa de un desvío en el que se caracteriza a los grandes pintores trágicos del pasado como «modernos» (¡y parisinos!) (2002: 39).

De nuevo los compartimentos de la temporalidad, las cesuras, la invención traumática de lo moderno, la huida del moderno (*flieh, flieh*), de nuevo el vampirismo estratégico del pasado, la succión trágica de sangre por parte de Tiresias, de nuevo el crucifijo y su posible impugnación resurreccional: *a costa de un desvío*. Mediante un desvío que no es otro que el compromiso con el pasado, la alianza con los muertos que, como recordara Marx en sus páginas iniciales

de *El dieciocho Brumario*, sellaban las antiguas revoluciones no ya para «dejar vagar otra vez su espectro» sino más bien para «reencontrar el espíritu de la revolución» (2003: 35). Jameson califica de reescritura (*rewriting*) esta forma de desvío, no palimpsesto sedimentario, no mera contrafactura estilística, sino reescritura como invocación de muerte y donación de vida: «Esto implica localizar el referente de la "modernidad" de un modo nuevo, a través de las antiguas formas fantasmales de la propia experiencia en vez de a través de alguna correspondencia biunívoca entre el supuesto concepto y su igualmente supuesto objeto» (39). Repito por si no lo vieron: «Las antiguas formas fantasmales».

Lecciones, en definitiva, de anticuariado espectrológico. El nuevo crítico, *cazafantasmas*, *resucitador de lo muerto*, deberá buscar modernidad en los residuos (no sabemos si inefectivos o efectivos) del pasado. Modernidad como aliento, excavación de futuro, trazado del no lugar utópico. Modernidad en *Middlemarch* o en *The Shining*. Modernidad como bucle vengador del tiempo. Estamos todos invitados.

La última cita es un poema de Browning: «Eurydice to Orpheus (A Picture by Leighton)». En *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Marcel evocaba los decorados de la opereta *Orphée aux Enfers*, de Offenbach, al contemplar al anochecer las columnas desmaterializadas de un edificio del siglo XVIII. Impacto modernista en bucle temporal (Grecia, neoclasicismo, modernismo) de una pieza profundamente resurreccional en la que la protagonista, sin pasado ni futuro, espera, como tantos textos literarios, la mirada redentora de su amado:

But give them me, the mouth, the eyes, the brou'
Let them once more absorb me! One look now
Will lap me round for ever, not to pass
Out of its light, though darkness lie beyond:
Hold me but safe again within the bond
Of one immortal look! All woe that was,
Forgotten, and all terror that may be,
Defied. no past is mine, no future: look at me![15]

15 La version castellana de Carlos Jimenez Arribas es excelente «¡Dame tan solo a mi esa boca, esos ojos, esa frente! Una vez más consiente que me absorban Una mirada mas que me ultira a su seno para siempre no saldre / de este fulgor, por más que espere oscuridad en torno ¡Cuida de mi de nuevo en ese limite de la inmortal mirada', todo horror que fue, su olvido, y todo pánico que venga su afrenta Ni pasado ni futuro tengo ¡mirame!»

LIBROS CITADOS

Theodor Adorno, *Negative Dialektik*, en *Gesammelte Schriften*, Band 6, Francfort, Suhrkamp, 1973. (*Dialéctica negativa*, trad. José María Ripalda, Madrid, Taurus, 1975).

Louis Althusser, *Du contenu dans la pensee de G. W. F. Hegel* (1947), en *Écrits philosophiques et politiques*, Paris, Éditions STOCK/IMEC, 1994.

Roland Barthes, *le degre zéro de l'ecriture*, Paris, Seuil, 1972.

Walter Benjamin, *Über den Begrif der Geschichte*, en *Gesammelte Schriften*, Band I.2, Francfort, Suhrkamp, 1980. (*Tesis de filosofía de la historia*, en *Discursos interrumpidos* I, edición de Jesus Aguirre, Madrid, Taurus, 1989).

Ernst Bloch, *El principio esperanza*, edición de Francisco Serra, Madrid, Trotta, 2004.

Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1973.

Harold Bloom, *The Western Canon*, Nueva York, Harcourt Brace & Company, 1994.

Harold Bloom, *Shakespeare. The Invention of the Human*, Nueva York, Riverhead Books, 1998.

Hans Blumenberg, *Die Legitimät der Neuzeit*, Francfort, Suhrkamp, 1966.

Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art Genese et structure du champ littéraire*, París, Seuil, 1992.

Robert Browning, *The Poems*, edicion de John Pettigrew, Londres, Penguin, 1996.

Robert Browning, *La licencia y el límite*, edición de Carlos Jiménez Arribas, Barcelona, DVD, 2005.

José Manuel Cuesta Abad, *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*, Madrid, Abada, 2004.

José Manuel Cuesta Abad, «Sobre la filosofía de la novela», en *Largo mundo aluminado. Estudos en homenagem a Vítor Aguiar e Silva*, Braga, Universidade do Minho, 2004, pp. 519-546.

Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. 1. L'Anti-Oedipe*, París, Minuit, 1972.

Gilles Deleuze y Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, París, Minuit, 1991.

Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, París, Galilée, 1993.

George Eliot, *Middlemarch*, edición de Rosemary Ashton, Londres, Penguin, 1994.

Northrop Frye, *On Shakespeare*, New Haven, Yale University Press, 1986.

Johann Wolfgang von Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Fráncfort, Insel Verlag, 1980.

G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, en *Werke*, 14, II, Fráncfort, Suhrkamp, 1978. (*Lecciones sobre la estética*, traducción de Alfredo Brotóns, Madrid, Akal, 1989).

G. W. F. Hegel, *Enzyklopedie der philosophischen Wissenschaften*, en *Werke*, Band 8, Fráncfort, Suhrkamp, 1979. (*Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, edición de Ramón Valls, Madrid, Alianza, 1999).

G. W. F. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, en *Werke*, Band 7, Fráncfort, Suhrkamp, 1978. (*Principios de la*

Copyrighted material

filosofía del derecho, edición de Juan Luis Vermal, Barcelona, Edhasa, 1999).

Fredric Jameson, *The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton, Princeton University Press, 1972.

Fredric Jameson, *Marxism and Form. Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1971.

Fredric Jameson, *The Ideologies of Theory. Essays, 1971-1986. Vol.1. The Situations of Theory*, University of Minnesota Press, 1988.

Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Londres, Routledge, 1989.

Fredric Jameson, *Late Marxism. Adorno, or, the Persistence of the Dialectic*, Londres, Verso, 1990.

Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Londres, Verso, 1991.

Fredric Jameson, *Signatures of the Visible*, Nueva York, Routledge, 1992.

Fredric Jameson, *The Seeds of Time*, Nueva York, Columbia University Press, 1994.

Fredric Jameson, *Brecht and Method*, Londres, Verso, 1998.

Fredric Jameson, *A Singular Modernity. Essay on the Ontology of the Present*, Londres, Verso, 2002.

Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, París, Livre de Poche, 1990.

György Lukács, *Teoría de la novela*, Madrid, Omega, 1975.

Copyrighted material

Karl Marx, *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, edición de Elisa Chuliá, Madrid, Alianza, 2003.

Joseph Hillis Miller, «*Mrs. Dalloway*. Repetition as the Raising of the Dead» en *Fiction and Repetition. Seven English Novels*, Cambridge, Harvard University Press, 1982.

Joseph Hillis Miller, «Reading Telling: Kant», en *The Ethics of Reading* (1987), recogido en *The J. Hillis Miller Reader*, editado por Julian Wolfreys, Stanford, Stanford University Press, 2005.

Joseph Hillis Miller, «*Heart of Darkness* revisited» en *Tropes, Parables, Performatives. Essays on Twentieth-Century Literature*, Londres, Harvester Wheatsheaf, 1990.

Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, en *À la recherche du temps perdu*, I, París, La Pléiade, Gallimard, 1954. (*A la sombra de las muchachas en flor*, traducción de Pedro Salinas, Madrid, Alianza, 1966).

Ezio Raimondi, «Il miracolo e la speranza» en *Il romanzo senza idilio. Saggio sui «Promessi Spossi»*, Turín, Einaudi, 1974.

Paul Ricoeur, *L'idéologie et l'utopie*, París, Seuil, 1997.

William Shakespeare, *Macbeth*, edición de Kenneth Muir, Londres, Arden, 1987.

William Shakespeare, *Pericles*, edición de Philip Edwards, Londres, Penguin, 1996.

William Shakespeare, *The Winter's Tale*, edición de Ernest Schanzer, Londres, Penguin, 1996.

Philipe Sollers, *Sur le matérialisme. De l'atomisme à la dialectique révolutionnaire*, París, Seuil, 1974.

Copyrighted material

Índice

El realismo y la novela providencial 7
Coloquio 43
Epilogo. Violentar la inmanencia 55

Copyrighted material